This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Stanford University Libraries
3 6105 027 877 112

832.09
T374
v.4

32.09
374
v.4

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Jena.

IV.

Jakob Zeidler: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.

Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voß
1891.

Studien und Beiträge

zur

Geſchichte der Jeſuitenkomödie und des Kloſterdramas.

Von

Jakob Zeidler
Profeſſor am k. k. Staatsgymnaſium im III. Bezirke Wiens.

I.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.

225928

STANFORD LIBRARY

Dem Andenken

meiner lieben Mutter

gewidmet.

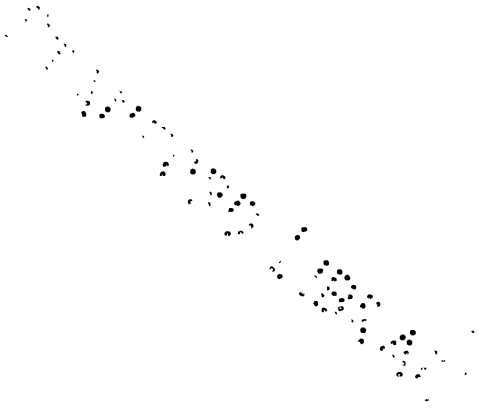
Inhalt.

Seite

1. Zur Einleitung 7

2. Typus, Grundlage und Weltanſchauung des Ordensdramas 19

3. Aus römiſchen Jeſuitenkomödien 34



1.

Zur Einleitung.

Die Litteratur der Gesellschaft Jesu hat im Laufe der Zeiten die verschiedenartigsten Beurteilungen erfahren. Die Aufklärungsepoche schüttete das Kind im Eifer des Kampfes völlig mit dem Bad aus, und ihr Rufer im Streit, Friedrich Nicolai, sprach den Jesuiten in seinem rationalistischen Bagatellverfahren so ziemlich in Bausch und Bogen gesunden Verstand und wahren Geschmack ab und fertigte Dichter wie Balde mit dem Prädikat „elende Versemacher" und ihre Produkte mit seinem Lieblingswort „extradumm" ab.[1] In Wahrheit haben die Jesuiten, wie andere Menschenkinder, den Geschmack ihrer Zeit und ihres Landes, beeinflußt durch die Tendenzen des Ordens und die Unterrichtsmethode seiner Kollegien. Starke Tradition, die lateinische Sprache, die gleiche Weltanschauung giebt ihren Litteraturprodukten so gut wie den Erzeugnissen der Humanisten einen gewissen internationalen Charakter. Auf dem humanistischen Unterrichtsprinzip Sturms beruht in den Hauptpunkten und dem letzten Ziele, der „Imitatio", auch der Lehrplan der Jesuiten.[2] Hier wie dort herrscht in letzter Linie ein bloß formales Ideal, die Ausbildung eleganten lateinischen Stils in

---

[1] Vgl. Fr. Nicolai, Beschreibung einer Reise u. s. w. Bd. IV. S. 561 ff. und 5. Beilagen S. 29 ff., 47 ff. Zur Litteratur über den Orden vgl. J. Zeidler, Schauspielthätigkeit der Schüler und Studenten Wiens. Progr. Oberhollabrunn 1888 S. 30 f. Anm.

[2] Vgl. Laas, Die Pädagogik des Johannes Sturm, historisch und kritisch beleuchtet. Berlin 1872.

Rede und Schrift. Da diese Schule jedem Studierenden das Dichten zur Pflicht machte, rief sie eine Unzahl von Poetastern hervor, welche Phrasen und Wendungen der Alten zusammenleimten, nach den Regeln einer rhetorischen Permutations- und Kombinationstechnik veränderten, umschrieben, erweiterten und auf diese Weise pomphafte Carmina zu Tage förderten. Im Grunde haben wir es hier mit einer gelehrten Meistersängerei zu thun, welcher im Laufe der Entwickelung der wahre Begriff der Poesie ebenso verloren ging, wie der bürgerlichen. Der Lorbeer einer großen Anzahl gekrönter Dichter ist auf einem mühseligen „Gradus ad Parnassum" errungen worden und riecht welk und dürr nach dem Herbarium von Rhetoriken und Poetiken. Mitunter greift aber ein echter Dichter in die Lyra der Alten und weiß ihr neue und eigenartige Töne zu entlocken. Dies gilt aber für die Jesuiten und Klosterleute so gut als für die Humanisten. Der Apostel unseres Humanitätszeitalters, Johann Gottfried Herder, der eigentliche Begründer historischer Litteraturbetrachtung, hat auch hier zuerst den richtigen Ton objektiver Würdigung gefunden. Er setzt Jakob Balde ein Kenotaphium und bedauert, daß „eine litterarische Geschichte der Jesuiten mit einem parteilosen Urteil über das Ganze nach Beschaffenheit der verschiedenen Zeiten und Gegenden, in denen die Gesellschaft blühete", noch nicht geschrieben sei. In allen Feldern der Litteratur spricht er dem Orden „talentreiche und verdiente Arbeiter" zu. „Lateinische Dichter zumal" — meint er — „hat die Gesellschaft in großer Anzahl, fast in jeder Gattung der Dichtkunst, fast auf allen Stufen des Werths und Unwerths hervorgebracht, die sich dann auch nach Ländern und Zeiten unterscheiden."[1]

Was Herder 1795 vermißte, wurde bis heute in seinem umfassenden Sinne nicht ausgeführt und dürfte noch lange ins Gebiet der frommen Wünsche gehören. Kein Zweifel — wir haben es hier mit einer auf fremden Stamm gepfropften, zum großen Teile von Haus aus totgeborenen Litteratur zu thun, deren Bedeutung für uns mehr auf dem Felde der Kultur- als der Dichtungsgeschichte liegt. Für das Verständnis des geistigen Lebens der katholischen

[1] Herder, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von B. Suphan. 27. Bd. S. 208 f.

Länder wäre eine historische Betrachtung dieser Litteratur jedenfalls von großem Werte. Die deutsche Forschung wendet sich immer mehr dem Studium der humanistischen Litteratur zu, begreiflicherweise der jüngeren Schichte derselben. Auch die ältere Schicht ist von großer Bedeutung, und mit ihr hängt die Kloster- und Jesuitenlitteratur innig zusammen. Soll die deutsche Kulturgeschichte nicht auf einem Bein stehen, so darf sie auch dieser nicht vergessen. Gelehrte, welche sich mit den Entwickelungen von Österreich, Bayern und dem übrigen Süddeutschland beschäftigen, empfinden auch immer und immer wieder die Notwendigkeit eines eingehenderen Studiums der poetischen und gelehrten Litteratur der Jesuiten und Ordensleute. Mögen die einzelnen Produkte häufig recht abgeschmackt und zopfig, mitunter als leere Quisquilien erscheinen: sie sind dennoch Belege für geistiges Schaffen und Genießen, bisweilen für recht verborgene Winkel, die völlig abseits vom großen Strome deutschen Bildungsganges lagen. Generationen auf Generationen, welche in Ordensschulen ihre Jugendbildung empfingen, entwickelten ihre Geistesform unter dem Einflusse dieser Anregungen und pflanzten sie weiter fort in die verschiedensten Kreise des Lebens und Wirkens. Die österreichische Litteratur- und Theatergeschichte — zum Beispiel — von Wolfgang Schmelzl bis herauf zu Robert Hamerling[1] kann eines Hinblickes auf die Klosterschule nicht entbehren. Unsere Väter und Großväter noch wuchsen im Bannkreise dieser Schule auf, und unbewußt walten besonders in den Schöpfungen der Kunst die Elemente, welche als Erbe von Generationen der Seele des Künstlers eingeboren sind. Manches, was in Grillparzers Eigenart den Norddeutschen fremdartig anmutet, stellt sich als Atavismus aus Altösterreich dar.[2] Von den Zauberspielen des Leopoldstädter Theaters hat des Dichters Genius die ersten nachhaltigen Anregungen erfahren. Von hier spinnt sich der Faden über die Kasperliaden zurück zu den Hanswurstiaden und Burlesken der Prehauser und Stranitzky. Hinter

[1] Vgl. Robert Hamerling, Stationen meiner Lebenspilgerschaft. Hamburg 1889. S. 8 ff. u. 49 ff.

[2] Vgl. J. Zeidler, Die Elemente von Franz Grillparzers Weltanschauung und dichterischer Eigenart. Feuilleton der Wiener Zeitung 1890 No. 16, 17 und 18, besonders No. 17, Sp. 3 ff.

den hanswurſtiſchen Sittenpredigern erhebt ſich die Geſtalt des Auguſtinermönches Abraham à St. Clara, deſſen Schriften, wie Werner nachgewieſen hat, von dem Salzburger Riepel vielfach benutzt wurden. Auch Jeſuitenkomödien kenne ich, welche ihr „Argumentum“ aus Abrahamiſchen Schriften entnehmen. Damit kommen wir aber in die Epoche zurück, in welcher neben Italienern und ſpäter Franzoſen die Jeſuiten als unbeſtrittene Maîtres des plaisirs am Wiener Hofe wirkten.[1] Weit über die Schulſtube hinaus gewannen ihre prunkvollen Aufführungen Teilnahme, und Feſtſpiele und Opern anderer Kreiſe weiſen vielfältig Form und Charakter des Jeſuitendramas auf. Durch die marianiſchen Genoſſenſchaften fand die Einwirkung in breite Schichten der Geſellſchaft Eingang. Was freilich früher ſo ſicher über Stranitzkys Verhältnis zu den Jeſuiten erzählt wurde, konnte vor der Kritik nicht beſtehen;[2] aber die Thatſache einer Verwandtſchaft zwiſchen der Jeſuitenkomödie und dem alten Wiener Volkstheater in Kompoſition und Weltanſchauung fällt jedem auf, der ſich mit beiden Erſcheinungen beſchäftigt hat. Die Neigung zur Allegorie, die häufige Verwertung von Träumen und Viſionen, Einſiedler, Zauberer und Magier, die Verbindung von antiker Mythologie und Wunderwelt mit realen und hiſtoriſchen Zuſtänden, das tiefgefühlte „an Aſchen“ und andere Elemente, welche das Wiener Märchendrama charakteriſieren, ſind auch der Jeſuitenkomödie eigentümlich.[3] Wenn auf dem Volkstheater immer wieder die Figur des Koches erſcheint, und wenn der Küchenjunge in Grillparzers Leon in „Weh dem, der lügt“ ſeine poetiſche Verklärung erfährt: darf man doch erwähnen, daß Koch und Küchenjunge typiſche Figuren der Piariſten- und Jeſuitenkomödie ſind und daß „altercationes“ zwiſchen Koch und Küchenjunge ſehr häufig

---

[1] Vgl. J. Zeidler, Über Feſte und Wirtſchaften am Wiener Hofe während des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. (Jb. d. öſterr. Geſ. vom weißen Kreuze 1890.) S.-A. S. 2 ff.

[2] Vgl. R. Maria Werner, Der Wiener Hanswurſt. Wiener Neudrucke Konegen 1886. I. Tl. S. IX f. ebd. II. Tl. S. VI ff., XII, XVII. — Vgl. Nicolai, a. a. O. IV. 567 ff.

[3] Vgl. J. Zeidler, Der Traum ein Leben. (Ein Beitrag zur Wiener Theatergeſch.) Feuill. d. Wiener Zeitung 1887 No. 176—179.

in derartigen Stücken vorkommen.[1] Ob das alles aus einer oder der anderen Jesuitenkomödie ins Volkstheater übergegangen ist, weiß ich nicht: aber aus der gleichen Atmosphäre hat es seinen Ursprung genommen. In Predigt und Theater, bei Prozessionen und in der Malerei, in Traktaten, Volksschriften und Legenden prägten die Jesuiten ihre Weltanschauung der Geistesform des Volkes auf. Bezeichnend ist es gewiß, daß neben den Zauberstücken des Volkstheaters, neben Ritter- und Räuberromanen auch die Märtyrergeschichten des P. Kochem die jugendliche Phantasie Grillparzers befruchtet haben.[2] Der Nachweis bewußter Entlehnung aus Werken von Vorgängern, die Erkenntnis unbewußter Reminiscenzen in den Schöpfungen eines Dichters sind gewiß ungemein wertvoll; viel wichtiger halte ich aber die Bloßlegung der psychologischen Grundlagen, durch welche die Werke des Genius zusammenhängen mit dem Wesen der Volksseele des Stammes, welchem er angehört. Lassen sich die Zusammenhänge auch nicht immer auf den ersten Griff mit lückenloser Sicherheit feststellen: es genügt, zuerst die einzelnen verwandten Elemente nebeneinander gestellt zu haben. Der weiterschreitenden Forschung wird in vielen Fällen die Verknüpfung der Einzelglieder zur Kette gelingen. In dieser Absicht gilt es, die Regesten des geistigen Lebens zu sammeln und zu sichten, ohne Rücksicht auf ihren größeren oder geringeren ästhetischen Wert, wie in den Urkundensammlungen der Historiker ein einfacher Kauf- oder Tauschvertrag Platz findet neben Dokumenten schwerwiegendsten historischen Gehaltes. Der Spott über Neudrucke alter Scharteken ist ebenso wohlfeil als unvermögend, die Wissenschaft abzuhalten von dem Streben nach Vervollständigung des Materials, welches nun einmal notwendig ist, um wirklich Bild und Verständnis abgelaufener Epochen und fertiger Gestalten zu gewinnen. Psychologische Vertiefung des gefundenen Materials ist gewiß notwendig, aber aprioristische und rationalistische Kon-

[1] Vgl. J. Zeidler, Die Parodie auf der Wiener Volksbühne am Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts. Jahrb. der Stadt Wien. Herausgegeben von Dr. K. Glossy. 1889.

[2] Vgl. Grillparzer, Selbstbiographie. Sauers Ausg. Cotta 1884. XV. B. S. 11.

ſtruktionen aus dem Nichts ſind weder philoſophiſch noch hiſtoriſch. Als Regeſten zur Geſchichte des geiſtigen Lebens habe ich mir auch die folgenden beſcheidenen „Beiträge und Studien zur Geſchichte der Jeſuitenkomödie und des Kloſterdramas" gedacht. Aus der Art des Materials erwuchs mir von ſelbſt die Verbindung von Beiträgen und Studien. Ich kenne eine ſehr große Anzahl von Ordensdramen aus den verſchiedenſten Gegenden Deutſchlands und Öſterreichs, mit deren Abdruck ich einen ſtarken Band füllen könnte, weiß aber anderſeits, daß dies nur die ſpärlichen Abfälle einer viel reicheren Tafel ſind. Ein eigentliches Abſchließen iſt hier, wie überall, wo es ſich um die Maſſe der Theaterlitteratur handelt, nicht möglich. Mit einer bloßen Titelſammlung ſcheint auch nicht viel gewonnen zu ſein. Hinweiſung auf den Inhalt, Angabe einzelner Partien wie bei Reinhardſtöttner[1] iſt jedenfalls notwendig.

Jeder Tag kann eigenartiges Neues bringen; gerade darum ſcheint mir aber ein kahler Abdruck völlig unthunlich. Soll im Wuſte des Gebotenen nicht jeder Überblick verloren gehen, ſo mag ſich jeder bemühen, aus dem Umkreis ſeiner Kenntniſſe das Zuſammengehörige zu verbinden und auf die Herausarbeitung des Typiſchen hinzuſtreben. Nicht jeder Schund, welchen man kennt und findet, darf und ſoll vollinhaltlich abgedruckt werden; denn wir haben Theaterſtücke vor uns, welchen nur als Maſſe kulturhiſtoriſche Bedeutung zukommt. Sie ſind Frucht und Ausdruck der eigenartigen Schul- und Wiſſenſchaftspflege der Jeſuiten- und Kloſterkollegien, ruhen auf einheitlicher Weltanſchauung und zeigen überall die Spuren langjähriger Tradition. Einzelne Motive und Scenen kehren — oft wenig verändert — wie Variationen ein und desſelben Themas faſt ſtändig wieder. Mit Veränderung der Namen könnte man ganz gut einzelne Scenen willkürlich aus einem Stück ins andere ſchieben, ohne die geringſte Störung hervorzurufen. Beſonders die komiſchen Charaktere, zumeiſt terentianiſches und plautiniſches Erbe, laſſen ſich überall leicht unterbringen. Ich vermute, daß ſich die Lehrer, welche pflichtgemäß zur Aufführung

[1] Münch. Jahrb. 1890.

und Verfassung von Dramen verhalten, aber gewiß nicht alle geborene Dramatiker waren, mitunter auch auf diese Weise geholfen haben werden. Ein gewisses formelles Schema war gegeben, eine reiche Litteratur war vorhanden: da wird man denn nach alter Theaterdichterart sein Gut genommen haben, wo man es fand.

Dem Charakter dieser Produktion gemäß werde ich daher zunächst aus der Kenntnis zahlreicher Programme und ausgeführter Dramen heraus den Typus der Jesuitenkomödie zu entwickeln trachten. Wie die Gesellschaft Jesu selbst von allen Ereignissen der Zeit berührt wurde, ohne ihr Wesen zu verändern: so wurde auch die Jesuitenkomödie von allen Entwickelungsformen, welche das Drama der Neuzeit seit der Renaissance durchmachte, beeinflußt, um doch immer den alten Typus zu bewahren. Dieser wird sich uns erweisen als der theatralische Ausdruck des internationalen Lateinreiches der Gesellschaft Jesu, geschrieben in der Hof- und Umgangssprache, welche allen Gliedern der „Ecclesia militans“ geläufig war. In Rom, der Kapitale dieser geistlichen Republik, in welcher alle Fäden des weitverzweigten Provinznetzes zusammenliefen, in den großen Kollegien daselbst waren die Werkstätten, in welchen die verschiedenartigsten Elemente im Sinne des Universalreiches gemodelt wurden. Von hier aus sickerten die Lebenssäfte des Ordens den entferntesten Zweigen zu. Wie die Jahresringe der Bäume erscheinen mitunter die Bibliothekszeichen, Inskriptionen und Auflagen jesuitischer Bücher: sie leiten aus dem 16. ins 17. und 18. Jahrhundert, von Rom etwa nach Köln oder Ingolstadt, um zuletzt in einem abseitsliegenden Piaristenkolleg Österreichs die Auferstehung im Antiquariate zu erwarten. Ein reger Wechselverkehr, rascher als zwischen den nationalen Litteraturen der einzelnen Länder, findet statt: Frankreich und Deutschland, Spanien und Österreich sind nur verschiedene Provinzen eines Reiches. Gleiche Weltanschauung, gleiche Vorschrift für die Produktion, gleiche Sprache und immerdauernde Tradition lassen das Einzelwerk fast wie eine Kollektivarbeit von Generationen erscheinen. Dies alles gilt ganz besonders auch von den Komödien. Was in Rom Anklang und Approbation fand, konnte des Beifalles und der Verbreitung in allen Provinzen sicher sein. Treten einzelne

Individualitäten, nationalen Charakters, schärfer hervor: wie Nikolaus Caussinus in Frankreich, wie Jakob Bidermann oder Jakob Balde in Deutschland: wir hören doch immer die Stimme des Ordens aus ihnen, welcher ihre wahre Heimat bildet. Auf römischen Brauch will ich daher schon bei Feststellung des Typus Rücksicht nehmen und sodann einige Analysen und Proben aus römischen Jesuitenkomödien folgen lassen, welche uns zeigen, wie man schon in den nationalen Kollegien der ewigen Stadt sich an fremde Eigenart zu akkomodieren verstand. In Rom haben wir jedenfalls den Archetypus unseres Theaters zu suchen. Es ist so gut ein Spiegel der Zeit und der Sitten, wie Terenzens oder Molières Komödie, wie das altenglische Theater Shakespeares. Auf den dichterischen Wert kommt es dabei zunächst nicht an. Wir haben die Produktionen des Ordens als Theaterstücke zu betrachten, bestimmt, mit allen Mitteln der Bühnenkunst auf das Gemüt der Zuschauer einzuwirken und so die übrigen Institute „de propaganda fide", Schule und Kanzel, zu unterstützen.

In engeren Grenzen bewegt sich das Klosterdrama, welches — trotz der Einwirkung der Jesuitenkomödie — noch häufig Spuren der Lokalfarbe des Stiftes, wo es entstanden, erkennen läßt und mitunter vor unseren Augen aus dem Schul- und Gesellschaftsleben der Klöster emporwächst. Den Typus dieses, in seinen Grundlagen dem gleichen Boden wie die Jesuitenkomödie entspringend und vielfach mit ihr in Wechselbeziehung, möchte ich aus Proben und Analysen von schwäbischen Klosterdramen entwickeln: denn in den reichsunmittelbaren Stiftern Schwabens hat sich das Klosterleben in großer Selbständigkeit und Pracht entfaltet. Spätere Studien und Beiträge sollen Jesuitenkomödie und Klosterdrama Österreichs behandeln, für welche ich vorläufig auf meine „Schauspielthätigkeit der Schüler und Studenten Wiens" verweise, wo sich auch zahlreiche Litteraturangaben vorfinden. Wie bei dieser hatte ich mich auch bei vorliegender Arbeit der liebenswürdigsten Teilnahme meines Freundes Dr. Karl Glossy zu erfreuen, des immer hülfebereiten Direktors der Wiener Stadtbibliothek, welchem ich hiermit öffentlich meinen besten Dank wiederhole.

Wien, am Ostermontag 1891.

Jakob Zeidler.

2.

Typus, Grundlage und Weltanschauung des Ordensdramas.

Nicolai druckt in seiner „Reise" das Programm einer Wiener Jesuitenkomödie vom Jahre 1725 ab, welche den unzählige Male behandelten Stoff des „Abrahamus sacrificans" nach Genesis, Kap. 22, enthält, und bemerkt dazu: „Einen solchen Unsinn mit Methode, ein solches Schauspill mit seinem Vorspill, Unterspill und Nachspill, einen solchen Abraham und Isaak mit Perseus und Andromeda vereinbart, stellt man sich jetzt kaum als möglich vor — und doch ward dieser Unsinn noch vor 60 Jahren vor einer ansehnlichen Gesellschaft von Zuschauern aufgeführt."[1] So grob diese Charakteristik ist, so gut und bündig giebt sie den Typus der Jesuitenkomödie wieder: zwei Handlungen, eine biblische und eine mythologische, nebeneinander herlaufend. Man wundert sich, daß Nicolai nicht einen Schritt weiter in der Erklärung dieser wunderlichen Barockform gegangen ist, bloß den „Unsinn" gesehen und der „Methode" vergessen hat. Liegt die Zweiteiligkeit der Komposition unseres „Abraham" offen zu Tage, so tritt auch der symbolische Zusammenhang der Nebenhandlungen klar hervor, hier in der einfachsten Form des Parallelismus: was im Prolog und in den musikalischen Zwischenspielen geschieht, ist vorbildlich für den Verlauf der dramatischen Aktion, und der Epilog kehrt zum Ausgangspunkte zurück und schließt ab, was der Prolog begonnen hat. Im Auftrage der Meernymphen bindet Merkurius — im Prolog — Andromeden an einen Felsen, wo sie von einem Walfisch bedroht wird. Die folgende „1. Vorstellung" der dramatischen Aktion führt vor, wie Abraham den Auftrag erhält, seinen Sohn

[1] Nicolai, a. a. O. S. 564.

Isaak zu opfern. Dieser schwebt in Gefahr, vom Tode verschlungen zu werden. Derselbe Parallelismus entwickelt sich zwischen den folgenden Intermedien und Vorstellungen. Der Engel verhindert am Ende die Ausführung des Opfers — und — im Epilog — führt Perseus die durch ihn erlöste Andromeda heim als Braut. Das zuschauende Wiener Publikum konnte sich in das gegebene Drama gewiß um so leichter finden, als ihm aus Religionsunterricht und Predigt die vorbildliche Bedeutung, welche die Opferung Isaaks für das Erlösungswerk hat, völlig geläufig war. „Der Tod hat keinen Stachel mehr" — heißt es im Kirchenlied, die Pforten der Hölle sind überwunden, die Braut Christi, die Seele, hält ihren Einzug im himmlischen Jerusalem. Unser Wiener „Abraham", welcher eine Reihe von idyllischen Schäferscenen, ein plumpes Verkleidungsspiel, ein Hin und Wieder von Täuschungsversuchen zwischen Abraham und Sarah enthält, mag übrigens, abgesehen von Ausstattung und musikalischen Beigaben, hübsch langweilig gewesen sein. Er ist eben ein in gegebener Form handwerksmäßig aus verbrauchten, seit dem Entstehen der Jesuitenkomödie tausend Male verwendeten Motiven zusammengezimmertes Theaterstück, eine Dutzendware, wie sie die Jesuitenbühne so gut wie ihre Schwestern in saeculo zu allen Zeiten zu bringen pflegte. Höhere poetische Anforderungen — im Sinne des 17. Jahrhunderts natürlich — befriedigte ein anderes Ordensdrama, welches das vielgewendete Opferungsmotiv — recht eigentlich das Grundmotiv unserer Dramatik — zum Stoffe wählte, diesmal mit ernstem Ausgang. Ich meine Jakob Baldes Tragödie „Die Tochter Jephtas." Herder und nach ihm Westermayer haben dieses Stück sehr gelobt. Der erste sagt:[1] „Es ist im Geschmack des Seneca verfaßt, voll kühner Charaktere und starker Sentenzen; festgehalten und strenge geendigt. Die Tochter Jephtas wird geopfert. Bekannt ist's, daß ein anderer, sehr berühmter lateinischer Dichter, Buchanan, denselben Gegenstand behandelt hatte; Buchanan reiner in der Sprache, Balde genievoller und stärker. Für uns ist diese Geschichte wohl nicht anders als in einem Gesangspiel

[1] Sämmtl. Werke herausgeg. von Suphan 27 Bd., S. 227 f.

brauchbar; zu einem solchen leihen Buchanan und Balde treffliche Stellen. Bei Balde ist ein Knoten der Liebe mit eingewebt, der dem Ganzen viel Interesse giebt; nur müßte bei einer lyrischen Umarbeitung dieses Stückes *für uns* notwendig die lindere Auslegung dieser Geschichte gelten. Die Tochter Jephtas müßte, wie die griechische Iphigenia, von der Hand weder des Priesters noch des Vaters eines abscheulichen Opfertodes *nicht* sterben." Diese schöne Auffassung der Humanitätszeit konnte der Jesuit des 17. Jahrhunderts nicht brauchen, weil sie der Bibel widersprochen hätte, und weil sie ihm die ganze Ökonomie der Tragödie, welche er seinem Freunde Brunner in der 33. Ode des I. Buches der Lyrica sinnig darlegt, zerstört hätte. Westermayer[1] urteilt darüber: „Diese Tochter, welche stirbt für ihr Volk, wird als Vorbild des Erlösers aufgefaßt und heißt darum Menulema, ein Anagramm aus Emanuel. Sie wird geliebt von einem ägyptischen Jüngling, Ariphanasso, welcher Name gleichfalls anagrammatisch entstanden ist aus Pharonissa. In ihrer gegenseitigen Liebe ist also, ähnlich wie im hohen Liede, die Liebe Christi zur Kirche der Heiden vorgebildet. Nach der strengen Auslegung jener Stelle „und er that ihr, wie er gelobt hatte" muß Menulema von der Hand ihres Vaters den Tod erdulden, doch führt der Dichter, den Alten folgend, die blutige That den Zuschauern nicht vor, sondern läßt sie durch einen Boten als geschehen berichten." Bei den Schlußscenen wird man förmlich an Schillers „Maria Stuart" gemahnt.[2] Westermayer sagt: „In der letzten ergreifenden Scene tritt die typische Bedeutung der Geopferten, die schon ihr Abschied von den Gespielinnen ahnen ließ, in immer klarerem Lichte hervor. Nachdem an Menulemas Grab die Freundinnen kleine Vermächtnisse unter sich geteilt haben, einen Kelch, ein ungenähtes Kleid, ein Schweißtuch, eine Rosenkrone und anderes, was an den Tod des Erlösers erinnert, weiset der Schlußchor auf das herrliche Grab desjenigen hin, der in der Geopferten vorgebildet ist. Inzwischen schwebt in ferner Glorie der erstandene Heiland aus seiner Gruft

[1] Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke. Von Georg Westermayer. München 1868. Lindauersche Buchhandl. S. 67 f.

[2] Schiller hat Herders Arbeit jedesfalls gekannt.

empor." Ein „Triumphus Justitiae", welcher 1734 zu Kauffbayern aufgeführt wurde, enthält die Jephtageschichte als Chor. Das Drama stellt den „Prinz-von-Homburg-Konflikt" vor, wie Epaminondas seinen siegreichen Sohn Stesimbrothus, weil er gegen die Ordre losgeschlagen hat, dem Tod überliefert. Im „Chorus primus" kommt Jephta siegreich aus dem Ammoniterkriege heim. Der „Chorus secundus" enthält die Vollziehung des Gelübdes.[1] Die Zahl von Opferungsdramen mit ähnlicher symbolischer Bedeutung — Iphigenie, Codrus u. s. w. fehlen nicht — ließe sich leicht vermehren.[2] Ich denke aber, die gegebenen Beispiele werden genügen, um die „Methode des Unsinns" erkennen zu lassen. Das Schema der Zweiteiligkeit bildet nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Diese Thatsache drückt sich meistens schon im Titel der Komödien aus. Wie früher die Volksstücke, haben die Ordensdramen meist zwei Titel: der eine ist ein Inhaltstitel — häufig ein Eigenname — und weist auf den Stoff der Aktion hin; der andere spricht den Satz — häufig an Bibelverse und Psalmen anklingend — aus, welcher durch das vorgestellte Ereignis anschauend bewiesen werden soll. Dieser Brauch führt aber weiter: er lehrt die sonderbare Barockform verstehen als das organische Produkt der Weltauffassung, auf welcher alles katholische Ordens- und Schulleben beruht, und für welche „alles Vergängliche nur ein Gleichnis" ist. Die Form des Gleichnisses ist die Wurzel aller katholischen Dramatik. Überall, wo die dargestellte Handlung auf ein außer ihr liegendes Höheres bezogen werden soll, wo die Ereignisse außer dem, was sie bieten, noch etwas bedeuten: hat sich das Drama zu ähnlicher Erscheinungsform entwickelt. Alltäglich spielt sich im heiligen Meßopfer symbolisch das große Opferungsdrama Jesu Christi vor den Augen der Gläubigen ab. Kein Schritt, keine Bewegung des Priesters, welche nicht symbolische Bedeutung hätten. Dieser dramatische Zug des katholischen Zeremonialwesens entwickelt sich bei der Feier der großen Kirchenfeste vollständig zu dramatischer Aktion. Aus dieser Grundlage erwuchs das Mysterium des Mittel-

[1] Auf Jephta spielt Shakespeare, Hamlet II, 2 an.

[2] Vgl. Zeidler, Schauspielthätigkeit S. 32 f.

alters, dessen Stoff die einzelnen Akte des Erlösungswerkes von der Geburt des Jesukindes in der Krippe bis zum Opfertod am Kreuze, der Auferstehung, der Himmelfahrt und dem Weltgerichte bilden. In Zwischenspielen und Vorspielen wurden die Vorbilder und Zeugen des alten Testamentes und des Heidentums vorgeführt. Dieses Mysterium bildet den Ausgangspunkt aller christlichen Dramatik. Das spanische Drama baut diese Form in glänzender Weise aus, und man wird mich nicht mißverstehen, wenn ich sage, auch Goethe mußte in seinem großen symbolischen Drama zu einer ähnlichen Form kommen, nicht minder als in seiner Art das schlichte Märchendrama der Wiener Volksbühne. Selbst ohne direkte Berührung und Einwirkung dieser Erscheinungen aufeinander, mußten verwandte psychologische Grundlagen nach ähnlicher Ausgestaltung drängen. Die vorgeführte Realität ruht ja nicht in sich selber, sondern sie empfängt ihre Existenzberechtigung erst durch das, was sie bedeutet. Daher gewinnt das Mysterium seine eigentümliche Form, eine bilderreiche Dramatisierung dessen, was die heilige Messe in engem Rahmen darstellt: daher ursprünglich in der Kirche, von Geistlichen in lateinischer Sprache dargestellt — Gottesdienst. Auf seiner Grundlage baut sich das Jesuiten- und Ordensdrama auf, fußend auf der Weltanschauung der katholischen Kirche. Den Mittelpunkt dieser bildet das Erlösungswerk, vor welchem sich eine Ewigkeit ausdehnt, hinter welchem sich der Ausblick auf eine Ewigkeit eröffnet. Von diesem Standpunkt aus erscheint alles Erdenleben, welches sich zwischen diesen beiden Ewigkeiten abrollt, wertlos an sich und nur von Bedeutung im Hinblick auf die transcendentale Welt. Durch des Teufels Rat verfiel das erste Menschenpaar der Sünde, und diese erbte sich auf das ganze Menschengeschlecht fort. Aber „in principio erat verbum“ — der Erlöser wirkte schon bei der Schöpfung von Welt und Menschen mit, und die Erlösung war von Anfang her vorausgesehen. Durch den Opfertod Christi und die Auferstehung werden die Pforten der Hölle überwunden, und die Schuld Adams ist gesühnt. Den Gegensatz von Christus und Lucifer, wie ihn das neue Testament enthält, bildete eine jahrhundertelange kirchenväterische Litteratur und Dogmenbildung weiter, bis er sich endlich in dem großartigen Dualismus des heiligen

Augustinus zur Theorie „de duabus civitatibus“ verdichtete.[1] Himmel und Hölle stehen einander gegenüber, und zwischen beiden liegt die Erde, dereinst auch der Schauplatz des letzten Kampfes, welcher siegreich für den Himmel enden soll. Das Leben der „Civitas Dei“ vollzieht sich in drei Zeitaltern, der Zeit des „Naturgesetzes“, des „mosaischen Gesetzes“ und endlich der „Gnade“, d. i. des neuen Testamentes. Das Ziel dieser langen Geschichte ist aber die endgültige Verdammung der besiegten Civitas diaboli. Das Leben dieser irdischen Welt hat in jenem System nur mittelbare Bedeutung, insofern es dem Zwecke der Erlösung dienen muß, selbst ohne zu wollen. Diese Weltanschauung führt von selbst zur Symbolik und Allegorie. Die biblische Parabel und die scholastische Theologie lehrt alles Geschehen nur als Beispiel auffassen, alles Wirkliche nur im Hinblick auf seine symbolische Bedeutung betrachten. Die symbolische Auffassung ergreift alle Gebiete: das alte Testament ist der Vorläufer des neuen. Sternen gleich deuten die Erzväter in trüber Zeit auf eine bessere Zukunft hin. Abel und Enoch, Noe und Abraham, David und Salomon erscheinen, bis endlich nach Erzvätern und Propheten der unmittelbare Vorläufer Christi auftritt — Johannes Baptista. So faßte die christliche Kunst das alte Testament auf, so deuten die Scholastiker alles „mystice“ und „spiritualiter“, so bringt schon das Mysterium des Mittelalters Parallelstellen des alten Testamentes bei; in diesem Sinne faßte Dante Alighieri noch einmal die Weltanschauung des Mittelalters nach Thomas ab Aquino in der „Divina Comödia“ in großartigem Aufbau zusammen.[2] Schon die Kirchenväter bauen häufig förmlich dramatische Allegorien auf, die Predigten lieben künstlich verschlungene Allegorien, in welchen Tugenden und Laster, moralische und dogmatische Begriffe, Kirche und Synagoge in mehr oder minder gelungenen Personifikationen erscheinen. Schon die Kunst der Katakomben hat aber auch den antiken Mythus auf Christus umgedeutet, und damit ist der Weg gegeben, auf welchem

[1] Dr. Richard Mayr, Die philosoph. Geschichtsauffassung der Neuzeit. I. Abt. bis 1700. Wien, Hölder 1877. I. Kap.

[2] Vgl. Franz X. Wegele, Dante Alighieris Leben u. Werke. 2. Aufl. 1865. Jena. — Vgl. Klazko, Florentiner Plaudereien. Deutsch v. W. Lauser. a. v. O.

das klassische Altertum ohne Störung mit allen Göttern und Göttinnen Platz findet in der christlichen Kunst. „Teste David cum Sibylla“ heißt es in der bekannten Totenmesse, und der heilige Thomas sagt: „Sibylla debet inter personas in fide Christi explicite salvatis computari.“ So durchtränkt ein System der Zweiteiligkeit und Symbolik die ganze katholische Weltanschauung von dem Werke des heiligen Augustinus an bis in den gedrängtesten Leitfaden der Geschichte in katholischem Sinne.[1] Diese Anschauung findet auch in der zweiteiligen Komposition unseres Dramas ihren Ausdruck. Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen mit triumphierender, streitender und leidender Kirche schloß Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einen großen Kreis zusammen und gewöhnte die Gläubigen, das Übernatürliche als völlig Reales in ihren Gedankenkreis aufzunehmen. In steter Beziehung auf das Jenseits vollzieht sich das irdische Leben. Die vier letzten Dinge beherrschen beständig Denken und Fühlen des Gläubigen. Ein mächtiges „Memento mori“ durchrauscht auch die meisten unserer Dramen, das „Dies irae“ tönt durch dieselben, die Rätsel des Daseins klingen in allen an, und über Erdenglanz und Erdengröße strahlen in fahlem Lichte die salomonischen Worte: „Vanitas vanitatum!“ In gewissem Sinne stehen hier immer die Geister des Lichtes und der Finsternis einander als Spiel und Gegenspiel gegenüber, und oft genug kämpfen die himmlischen Heerscharen thatsächlich mit „Lucifer cum comitatu suo“ um die Seele eines Sterblichen. Das innere Schema unzähliger Dramen lautet: Verführung und Sündenleben — und dann Bekehrung — etwa Pönitenz in einem Orden — und ewige Seligkeit — oder umgekehrt Verharren im Lasterleben, Trotz und Hohn allen Bekehrungsversuchen gegenüber, und endlich ewige Verdammnis. Jubel in den Gefilden des Himmels oder wildtolle Freudenchöre in den Schluchten des Tartarus bilden häufig den Epilogus unserer Dramen. Wie etwa bei Euripides eine Gottheit den geschürzten Knoten mehr in gordischer als logischer Weise löst, so hält hier mitunter ein Genius oder die Jungfrau Maria oder „Angelus Custos“ im

[1] Vgl. Dr. Ottokar Lorenz, Die Geschichtswissenschaft u. s. w. II. Tl. Berlin, W. Hertz 1891. S. 111 ff.

letzten Augenblicke das sinkende Richtschwert im Fall auf. Unzählige Programme schließen mit Formeln wie „perit Anima infelix“ oder „bibit vitam aeternam“.[1] In diesem Sinne hat sich das Jesuitentheater der größten Stoffe der Weltlitteratur bemächtigt: die Motive Don Juans, des verlornen Sohnes, Magier wie Theophilus und Cyprianus, das Problem von Leben ein Traum und Traum ein Leben begegnen auf ihrer Bühne.[2] Leugnen läßt sich auch die Wirkung, welche dieses Institut „de propaganda fide“ neben Kanzel und Schule ausgeübt hat, nicht. Man muß sich nur gewöhnen, die Jesuitenkomödien als Theaterstücke anzuschauen unter ständiger Rücksicht auf Aktion, Dekoration und Musik. Die „blendende Popularität“ des Ordens zeigt sich hier im hellsten Lichte. Alle Künste der Rhetorik und Poesie, der Dialektik und Kasuistik, auf deren Erlernung und Ausbildung der Orden so viele Mühe verwendete, wurden hier in lebendige Bewegung gesetzt und drangen auf Herz und Verstand der Zuschauer erbarmungslos ein. Die „Palaestra altercatoria“ und die Kanzel sind auf die Bühne gerückt.[3] Kein Stück, welches nicht auch direkt Predigten und Disputationes oder Altercationes enthielte. Wie der „Vorspruch“ der Predigt oder die „Thesis“ der Disputation steht der „Satz“ des Dramas da, welcher anschauend bewiesen werden soll. In die Kirche und Schule, von welcher dieses Drama ausgegangen ist, führt es immer wieder zurück. Es giebt Theaterprogramme, welche voran das Argumentum des Stückes erzählen und dann die Einteilung in Akte und Scenen bringen, aber statt Ausführung des Inhaltes der einzelnen Teile nichts als einen Bibelvers, einen Psalm, einen klassischen Ausspruch oder ein Sprichwort der einzelnen Abteilung vorsetzen, dessen Wahrheit jedenfalls durch die agierte Scene erwiesen werden sollte. Es wird

[1] Aus Programmen von Jesuitenkomödien.

[2] Zeidler, Schauspielbh. S. 32. — Auch Alex. v. Weilen hat mit Beziehung auf Shakespeares „Zähmung der Widerspänstigen“ auf Jesuitendramen hingewiesen.

[3] Vgl. Joannis Ludovici Vivis Valentini, Colloquia Scholastica seu Linguae Latinae Exercitatio u. s. w. in einer Ausgabe. Ulm 1753. Auf Kosten Joh. Friedr. Gaums. S. 236 ff. Coloq. XIII. Schola.

etwa die bekannte Geschichte von dem Ende Johannes des Täufers zum Vorwurf gewählt, und im Programm heißt es: „Scena II. „Non est ira super iram mulieris. Eccl. 25 v. 22.“ Derartige Programme sind gleichsam in der Thesenform stecken geblieben und zeigen genugsam, daß das „Fabula docet“ den geistlichen Verfassern das Wichtigste gewesen sei.[1] Die beabsichtigte Wirkung auf Gemüt und Verstand wurde auch, wie viele Bekehrungsgeschichten erweisen, häufig erzielt. Die Jesuitendichter waren geschickte Theaterpraktiker, welche ihre Bühne, ihre Schauspieler und ihr Publikum so gut wie Shakespeare kannten. Sie selbst leiteten Exercitium und Regie der ganzen Vorstellung und haben auf den großen Theatern des Ordens die nötigen Mittel, um alle Fortschritte der Bühnentechnik in Anwendung bringen zu können. Text und Programm geben nur eine Federzeichnung des Bildes, welches auf der Bühne lebendig wurde. Die frommen Väter wußten dies auch und unterstützten häufig die Lektüre durch scenische und bühnentechnische Bemerkungen, welche sich mitunter zu förmlichen Schilderungen erweitern, die dem tüchtigsten Regisseure Ehre machen würden. Großartig war zum Beispiel die Ausstattung der vorhin citierten „Tochter Jephtes“ von Jakob Balde bei der ersten Aufführung zu Ingolstadt im Herbste 1637. Der Dichter beschäftigte sich die ganze Ferienzeit hindurch fast ausschließlich mit dem Einstudieren und der Inscenesetzung des Stückes. Vor einer großen bewundernden Volksmenge wurde es durch die erlesensten Jünglinge dargestellt. Bei dem Umfang des Dramas dürfte die Vorstellung wohl über einen halben Tag gedauert und bei nächtlicher Beleuchtung geendet haben. Westermayer[2], welcher diese Darstellung beschreibt, hebt besonders hervor: „Vor dem entscheidenden Wiedersehen Jephtes und seiner Tochter mußte die Erwartung der Zuschauer möglichst gesteigert werden. Dies wurde dadurch bewirkt, daß eine Viertelstunde voraus die Siegesfanfaren des heimkehrenden Heeres erklangen, zuerst gedämpft mit leisem Widerhall, als tönten sie fern aus bewaldeten Schluchten, dann immer stärker und stärker, bis endlich

[1] Auf Grundlage einer Anzahl solcher Programme.
[2] l. c. S. 68.

der Held von der einen und sein Kind von der anderen Seite zur schmerzlichsten Begegnung nahten." Kein Zweifel, in Regie und Bühnentechnik waren die reichlich unterstützten stehenden Bühnen der frommen Väter den Wanderprinzipalen der Zeit weit überlegen. Konstruieren wir uns aber den Gesamteindruck einer solchen Vorstellung, so erinnern wir uns der citierten Stelle Herders, welcher Scenen für ein „Gesangsspiel" aus Baldes Tragödie heraushört. Diese geistliche Komödie steht in ihrer Gesamtwirkung der Oper näher als dem recitierenden Schauspiel. Ist es ja ausgebildet worden zu einer Zeit, da in Italien aus dem Studium der antiken Tragödie heraus sich die Oper entwickelte. Der Einfluß dieser ist unverkennbar, und immer wichtiger wird der musikalische Teil der Komposition, so daß wir auf den meisten Programmen vergebens nach dem Namen des Dichters suchen, wohl aber fast immer lesen: „modulos musicos fecit D. u. s. w."[1] Auch diese große Bedeutung des musikalischen Elementes möchte ich im Typus unseres Dramas begründet finden. Schon das Mysterium enthält musikalische Bestandteile. Der wundersam hinwallende Ton ist der Zauberer, welcher unsere Phantasie beschwingt, daß sie leicht die Irisbrücke überschreitet, welche aus der irdischen in die überirdische Welt leitet. Auch die Musik bildet ein Medium, welches die zwei Teile des Schauspieles miteinander verbindet. Die eigentliche poetische Form, in welcher das Element des Wunderbaren zur Geltung kommt, ist die epische —, und man darf niemals ihres hymnisch-chorischen Ursprunges vergessen. Die Harfenaccorde des Sängers sind ein wesentliches Moment der Epik. Sie haben den Zuhörern die Pforten geöffnet aus der Welt des hellen Tages in die dämmernden Gefilde des Mythischen und Wunderbaren. Das Harfenspiel des Derwisches in Grillparzers „Traum ein Leben" ist mehr als ein theatralischer Effekt — es ruht auf tiefer psychologischer Erkenntnis. Die Kirche hat diese Gewalt der Musik von jeher im Gottesdienste zu verwerten verstanden. Ist das Wunder des Glaubens liebstes Kind, so senkt beim rauschenden Klange der Orgel sich dieser leicht in die Brust des Menschen. Es war nur

[1] Vgl. zahlreiche Programme. S. Zeidler, l. c. S. 89 ff.

richtige Erkenntnis, daß die frommen Väter der Tonkunst so breiten Raum in ihrem Drama gestatteten. Äußerlich trug zu dieser Entwickelung wohl auch die stetig steigende Konkurrenz italienischer Sänger und Sängerinnen bei, welche den Jesuiten an den Höfen Europas erwuchs. Dadurch aber wußte der Orden in Kunst und Leben seinen Einfluß zu bewahren, daß er den Forderungen der Zeit entgegenkam, ohne an seinem Grundtypus etwas zu verändern. Um so günstiger war es, wenn neue Formen sich leicht dem vorhandenen Typus einfügen ließen. Das Jesuitentheater in Deutschland weist alle Gattungen auf von den Spektakelstücken der englischen Komödianten, welche die ersten Konkurrenten der frommen Väter waren, bis herab zur Alexandrinertragödie Gottscheds: es umfaßt Oper und Schäferspiel, Poesie und Ballett, es entwickelt das lyrisch-orchestrische Festspiel der italienischen und deutschen Renaissance zur Pracht der „Ludi caesarei“ — aber alles das muß sich dem gegebenen Rahmen der Zweiteiligkeit fügen. So gewinnen die Stücke im Laufe der Entwickelung ihren wunderlichen Barockcharakter, welcher Elemente der verschiedensten Stilarten aufweist und Altertum, Mittelalter und Neuzeit in der seltsamsten Mischung vorführt, so daß wir begreifen, wie unbegreiflich diese Form Nicolai erscheinen mußte. Ein Alexandrinerstück mit der Komposition: zwei Handlungen nebeneinander, scheinbar ohne Zusammenhang, jedoch fest durch eine verbindende Idee zusammengehalten: der eine Teil mythisch-allegorisch, der andere Teil irgend ein biblischer oder antiker Vorwurf mit aller Nüchternheit Gottschedischer Technik behandelt, wie es bei den letzten Jesuitendramatikern, dem Wiener Andreas Fritz zum Beispiel, immer begegnet — hat allerdings einerseits etwas Unsinniges, andererseits etwas unsäglich Langweiliges an sich. Hier schleppte sich eine starrgewordene Form weiter und suchte Elemente aufzunehmen, welche, aus ganz anderen Ursprüngen erwachsen, völlig widersprechend sind. Anders war dies, wie erwähnt, zur Zeit der Entstehung der Jesuitenkomödie. Bei Shakespeare und noch mehr auf der altenglischen Bühne vor ihm, bei den Spaniern und in Frankreich treffen wir Analogien an, das volkstümliche geistliche Theater hat sich in den katholischen Ländern dauernd erhalten, und endlich kommen wir ins Mittelalter

zurück, um, wie wir gesehen, bei dem Mysterium und den Diablerien stille zu halten. Den ersten neuen Einschlag erhielt aber, der Zeit der Entstehung und der Gelehrsamkeit des Ordens gemäß, das alte Gewebe durch die Einwirkung der Klassiker des Altertums. In den gegebenen Rahmen wurde die Ökonomie der alten Tragödie mit Akt- und Scenenteilung eingefügt, um so bequemer, als sich, wie die Klassikerausgaben und Kommentare jesuitischer Philologen beweisen, das Verhältnis von Chor und dramatischer Handlung leicht im Sinne symbolischer Anschauung auffassen ließ. Mit der Aufführung antiker Tragödien hat ja auch das Schultheater der Jesuiten begonnen, aber schon die „Ratio et Institutio Studiorum" erkennt die Notwendigkeit, eigene Produkte im Sinne der Tendenzen und der Weltauffassung des Ordens hervorzubringen. „Nec Dramata diutius intermittantur" — heißt es — „friget enim Poesis sine theatro." Einfache Schulkomödie, biblische und religiöse Vorwürfe, lateinische Sprache, keine weiblichen Rollen: das ist das Postulat der „Ratio". „Neque vero quo loco dramata exhibentur, aditus mulieribus: neque ullus muliebris habitus, aut si forte necesse sit, non nisi decorus et gravis introducatur in scenam."[1] Das „aut si forte" bildet eine bequeme Hinterthüre, durch welche der Glanz und Prunk des öffentlichen Jesuitentheaters seinen Einzug hielt. Die schlichte Schulkomödie erhielt sich nur mehr in den Privatkomödien und Declamationes der einzelnen Klassen. So waren noch Denis' lateinische Komödien, so waren die Tragödien Andreas Fritz', des letzten Wiener Jesuitendramatikers, nur daß neben biblischen und religiösen Vorwürfen auch Stoffe aus antiker Sage und Geschichte nicht fehlen. Auch in Rom erhielt sich diese Gattung fortwährend, und die römischen Vorgesetzten förderten den Druck solcher Stücke auch in Deutschland und empfahlen sie direkt zur Aufführung durch die Schüler. Ich besitze ein Exemplar der sechs Tragödien des Josephus Carpani, welche 1746 nach dem römischen Exemplar auch in München gedruckt, mit Empfehlungsschreiben versehen und

[1] Vgl. auch Dr. Eberhard Zirngiebl, Studien über das Institut der Gesellschaft Jesu u. s. w. Leipzig 1870. (Fueß Verlag.) S. 165 ff. S. 193. Anm. 186 u. f.

angelegentlich angepriesen wurden. Ihre Titel lauten: „Jonathas“ nach Lib. primo Regum, Kap. 13 und 14. Das Argumentum hält sich völlig an die Bibel. Nur Einiges „ad tragoediae ornatum adjungimus“ — darunter eine „Jabel Jonathae Sponsa“ und des Propheten Samuel, welcher in gewissem Sinne den Epilog vertritt und in einer Vision ein Bild der zukünftigen Triumphe Israels entwirft. Das Drama ist in fünf Akte und diese in Scenen geteilt und in sechsfüßigen Jamben geschrieben. Die Einheit des Ortes ist strengstens gewahrt: „Scena in valle prope Gabaa“. Chöre und Intermedien sind, wie häufig in den Buchausgaben, nicht speziell angegeben: wurden aber bei Aufführungen sicher hinzugefügt. Die Sprache ist reich mit biblischen Citaten ausgeschmückt. In ähnlicher Weise sind auch die übrigen fünf Stücke ausgeführt. Die Technik ist bei allen dieselbe. Das zweite heißt „Adonias“, Regum lib. 3., Kap. 1 und 2. Der Dichter sagt zum Argumentum: „His omnibus per poëticam licentiam varias peripetias, agnitionesque, ex ipsius facti historici visceribus natas, sacroque textui minime adversarias ad Tragoediae ornatum addimus.“ Scena: „in Aula regia Salomonis.“ Die Rolle Samuels spielt hier Nathan.

3. „Evilmerodach“ nach Daniel, Kap. 4. Stoff zum weiteren Ausbau der Tragödie lieferten die Interpretationen des Epiphanes, Augustinus, Theodoretus und der Daniel-Kommentar des Jacobus Tirinus. Das Stück wird mit Gespenstererscheinungen, welche den Artabanus im Traume beängstigen, eröffnet. — Scena: „in Aula Regia Babylonis.“ Daniel beschließt das Stück mit einer Prophezeiung. —

4. „Sennacharib“ — „Initium et fundamentum Tragoediae“ ist genommen aus Reg. lib. 4. Das Übrige nimmt er wieder aus Kommentatoren. Scena: „in Aula regia.“

5. „Sedecias“ nach Lib. 4. Reg., Kap. 25 und lib. 2 Paralipom. Kap. 36 und aus Josephus Flavius, Antiq. Judaic. Lib. 10, Kap. 10 und 11. — „Scena in Silva Hierosolymam inter, et Assyriorum Castra“ —

6. „Mathathias“ nach Machab. Lib. 1., Kap. 2. „Scena in Civitate Modin.“

Meiner Ausgabe der Tragödien, welche „Lusitaniae et Algarbiorum Regi Joanni V.“ dediciert sind, steht eine Anzahl lobender Approbationen voraus, so von „Carolus Maria Mansi Soc. Jes. in Provinc. Romana Praepositus Provincialis“, von „D. Carolus Lucarellus Abbas Ord. S. Bened. Cong. Silvestrinae Sac. Rin. Cong. Consultor“, ferner von „Joseph. Blanchinus, Presbyter Congregationis Oratorii Romani“, von Fr. Nicol. Ridolfi Ord. Praedicatorum Sacri Palatii Apostolici Magister und endlich von „Magnus Amman, Soc. Jes. per superiorem Germaniam Praepositus Provincialis.“ Alle Approbationen der vielfach gedruckten Tragödien empfehlen dieselben lebhaft. Carolus Lucarellus rühmt Stil und Schreibart und meint: „Quinimo admiratus sum in singulis Tragoediis candorem latini sermonis cum gravitate sententiarum, et quod magis est, cum arctissimis tragici Carminis legibus mira dexteritate conjunctum, egregiam insuper Graecorum Tragicorum imitationem“. Da die Stücke „ex optimis fontibus“ geschöpft seien, empfiehlt sie der Abt nicht nur zur allgemeinen Verbreitung durch den Druck, sondern auch zur Aufführung in den Theatern, wo immer möglich, durch ehrbare und edle Jünglinge.

Joseph Blanchinus hebt an den Dramen besonders hervor: „nec delectant modo inventione, sed etiam docent“ — und steht nicht an, sie den so gepriesenen Klassikern des Altertums, den Aeschylos, Sophocles und Euripides vorzuziehen, weil sie sich ferne halten von den Argumenten des profanen Volkes und nach den besten Quellen heilige Geschichten auf die Bühne bringen. Hier sieht man nicht den rasenden Herkules, nicht Ixion ans Rad geflochten, nicht Prometheus seine Leber den Geiern zum Fraße darbietend. Auch die Wirkung der Tragödien rühmt Blanchinus und führt als Parallelstelle die folgende Geschichte an: „Coram Alexandro Phereorum Tyranno, cum Euripidis Troades agerentur, homo quamvis asper et indomitus, quemque nulla unquam res ad misericordiam flectere potuisset, sensit se protinus commoveri, statimque e theatro prosiliens, Hecubae et Andromachae mala deflevit.“

Ähnliche Wirkungen werden von Jesuitenaufführungen wiederholt erzählt; aber solche starke Erschütterungen, welche an Hamlets[1] Theater auf dem Theater gemahnen, sind selten von schlichten Schulkomödien ausgegangen, sondern von blutrünstigen Spektakelstücken in der Art des „Titus Andronicus", daherrauschend im Pathos der Rhetorik Senecas, von Dramen, welche von den Tendenzen und Strebungen ihrer Zeit erfüllt waren und aus dem Boden ihrer Zeit hervorwuchsen. Auch solche wußten die Jesuiten zu schreiben, und auch dafür bietet das ewige Rom seinen geistlichen Bürgern die typischen Muster.

Im Zeitalter der Hexenprozesse, in welchem die Jesuitenkomödie ihre erste Ausbildung erfuhr, stand Leben und Kunst im Banne der Magie,[2] und — verbrannt zu werden, war eine Gefahr, welcher Forscher und Finder in katholischen und reformierten Ländern nicht sorgfältig genug aus dem Wege gehen konnten. Ein unsteter Wanderer, übte Paracelsus seine Wunderkuren, Rudolf II. schloß sich in seine alchymistische Küche, Wallenstein forschte abergläubisch in den Sternen: neben den Tycho de Brahe und Kepler tauchen Gestalten wie der schottische Wundermann Dee auf, Adepten und andere dunkle Ehrenmänner treiben ihr Unwesen, Hexen wurden verbrannt und Teufel beschworen, Magie und Kabbala, die große Kunst des Raimundus Lullus, beeinflußte nicht nur nervöse Frauen, sondern zog auch Fürsten und Staatsmänner in ihre Netze — und das dauert über die Cagliostro und Casanova[3] fort bis ins Jahrhundert der Aufklärung, um in den Geisterſehern, Somnambulen und Wunderleuten im Stile der „Seherin von Prevorst"[4] über Magnetismus und Meßmerismus herüberzuleiten in die modernen

---

[1] Vgl. „Hamlet" II. 2. und III. 2.

[2] Vgl. J. C. Colqhoun, Esq., Verf. d. Isis revelata etc., Histor. Enthüllungen über die geheimen Wissenschaften aller Zeiten u. s. w. von Dr. Hugo Hartmann, Weimar, Voigt. 1853. — N. Gerber, Das Nachtgebiet der Natur u. s. w., Mergentheim 1840. — Dr. H. Bruno Schindler, Das magische Geistesleben. Ein Beitrag zur Psychologie. Breslau 1857.

[3] Vgl. Casanovas Memoiren.

[4] Von Justinus Kerner.

Formen der vierten Dimension. Nicht nur Hamlet war überzeugt von den Dingen zwischen Himmel und Erde, von welchen sich unsere Schulweisheit nichts träumen läßt. Alle Gemüter waren tief von diesem Glauben erfüllt, und das Theater entnahm ihm seine wirksamsten Motive: sie fehlten weder dem altenglischen noch dem altspanischen Theater, machten in der Bude der Wandertruppe die Haare zu Berge steigen und suchten in den Theatern der Jesuiten- und Klosterschule das arme sündige Menschenkind in Buße und Bekehrung hineinzuängstigen. Calderon schuf in „El magico prodigioso" den klassischen Typus des Magiers im Geiste der katholischen Restauration; der Schwarzkünstler der protestantischen Welt, Johannes Faust, wurde durch Marlowes: „the tragical history of Doctor Faustus" einer Behandlung durch Shakespeares Genius vorweggenommen. Dieser schuf dafür das märchenhafte Zauberland Prosperos mit Caliban und Ariel, zwei Welten der Herrschaft eines Weisen dienstbar machend, welche für den Alltagsverstand der Zeit so wenig vereinbar waren, als die schwarze und weiße Magie, als die „civitas Diaboli" und die „civitas Dei" des heiligen Augustinus, dessen Prädestinationslehre damals die Geister in leidenschaftliche Erregung versetzte. Alle diese Probleme und Motive lagen den Soldaten der Gegenreformation, so zu sagen, berufsmäßig am Herzen und fanden mächtigen Widerhall auf ihren Bühnen. Magische Zeremonien, wie Handauflegung, Teufelaustreibung, Besprechung und dergleichen, sind dem Christentum von Haus aus eigen. Neben die weiße trat mit Simon Magus schon in apostolischer Zeit die schwarze Magie. Durch Neuplatonismus, Montanismus und vielfältige Sektenbildung fanden diese Elemente weitere Ausbildung, und die beginnende Neuzeit ererbte den ganzen magischen Apparat, den seit Ägypter- und Chaldäerzeiten Jahrtausende ausgebildet hatten, und der schauerliche Rechtscodex des „Malleus Malleficarum" bot die Grundlage für unzählige blutige Urteile, welchen die durch die „errores circa artem magicam" Verblendeten zum Opfer fielen. In diese Welt führt uns auch das Ordensdrama, wie denn der Lehrplan der süddeutschen Provinz ausdrücklich sagt: „Caveatur ne, quod justam reprehensionem habet, in omni actioni producantur daemones, mendici,

potatores, blasphemi, queri leviculi, chorae noctuales, ignes artificales, explosiones fistularum etc.“ [1]

So greift „Ars magica“ unzählige Male wirksam in den Verlauf der Handlung ein, deren tragende Stützen und haltende Klammern häufig in Oedipusweise Prophezeiungen und Horoskope bilden. Visionen und Träume, Geistererscheinungen, gute und böse Omina bedingen hier wie in der „Braut von Messina“ oder in der Schicksalstragödie der Müllner und Werner den Gang der Handlung. Gespenster- und Grabesschauer erschüttern das Gemüt der Zuschauer wie im altenglischen Spektakelstück, wie in Raupachs „Müller und sein Kind“ oder in der Oper „Robert der Teufel“. Beschwörungsscenen, wie die Wolfsschluchtscene in Webers „Freischütz“, wie die Teufelsscenen vieler Bearbeitungen des „Fauststoffes“ kehren immer wieder, pomphafte Leichenzüge schreiten über die Bühne, wie heute in „Dom Sebastian“. Der Geist der Verstorbenen — Umbra — findet auch hier häufig erst Ruhe, bis es durch der „Schlüsse Schauernacht“ zu Ende geführt ist, Gräber öffnen sich, Statuen reden, der Himmel Sphärenmusik ertönt, und die Flammen der Hölle züngeln über die Bühne. So schaut die Welt aus, in welche uns die Jesuitenkomödie der großen öffentlichen Aufführungen versetzt. Dieser Typus mag uns klar werden an den Tragödien „Josephi Simonis Angli E Societate Jesu“.

---

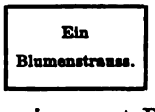
[1] Dr. Eberhard Zirngiebl l. c. S. 193. Anm. 187 f. auch S. 194 Anm. 192 nach Kink, Gesch. d. k. k. Universität zu Wien I. 412 Anm. über das Spektakelhafte in Jesuitendramen: I. A. der 1659 aufgeführten Tragödie: „Pietas Victrix, sive Flavius Constantinus Magnus de Maxentio Tyranno Victor“ — Darin: „Chorus in nube pensilis. Angelus in columna ignis. Apparent cadavera, terrae motus, fulmina, gladii volantes, ululae audiuntur, Tiberis sanguineus, serpentes volantes, latratus canum, draco ignem vomans; subsilentia ex inferno monstra u. s. w. Im III. A. Sol exoritur, Phaëton involat in currum, equi in avia currum trahunt; rapitur currus, coelum incenditur . . . .

3.

Aus römiſchen Jeſuitenkomödien.

Mir liegt ein Band vor mit der Aufſchrift:

Josephi Simonis
Angli
E Societate Jesu
Tragoediae
Quinque
Quarum duae postremae nunc tertiò lucem vident.
Editio novissima.



Cum permissu Superiorum et Privilegio S. C. M.

Coloniae Agrippinae,
Sumptibus et Typis
Wilhelmi Metternich, Bibliop.
An der hohe Schmidt. 1697.

Die Titel der Stücke lauten:

I. Zeno, sive Ambitio Infelix. Tragoedia Roma, Napoli, Bononiae, Hispali, Audomari, et alibi saepius cum plausu exhibita. (S. 6—92).

II. Mercia, seu Pietas Coronata.
Tragoedia, Acta feriis Bacchanalibus, Anno 1648.

in Collegio Anglorum de Urbe: sexies data, semper placuit. (S. 92—200.)

III. Theoctistus, sive Constans in Aula Virtus. Tragoedia Romae sub ferias Bacchanales Anni 1654. à Nobilissima Iuventute Italica Seminarii Romani saepius cum plausu data. (S. 200—308.)

IV. Vitus, sive Christiana fortitudo. Tragoedia. (S. 309 bis 398.)

V. Leo Armenius, seu Impietas Punita. Tragoedia. Anno M.DC.XLV. Romae in Collegio Anglorum per ferias Bacchanales semel, iterum, ac saepius exhibita, semperque approbata.

Analysen, Proben und Bemerkungen.

ZENO

sive

Ambitio Infelix.

Tragoedia.

Argumentum: Anno à Virginis partu 492 Zeno genere Isaurus, homo luxuria atque immanitate infamis, Orientis regebat imperium. Is cum accepisset ab Astrologis, morte se violentâ opprimendum, tentavit varia procerum caede, vel fatum eludere, vel, quod proximum erat, Longino fratri suo, libidinis item et feritatis portento, imperium confirmare. Erant in aula per idem tempus diversissimis ingeniis ac studiis multi. Harmatius in primis belli dux, armis inclytus, natura praefervidus, cujus ope Zeno Basiliscum Tyrannum deleverat; et Pelagius Patricius, vir aequitate summa, atque constantia. Hos aliosque, quorum opes eminebant, fratris hortatu, Zeno interficit. Unus Anastasius subdolus et vafer, simulatione antiquae simplicitatis omnem suspicioni locum ademerat. Is igitur imperii avidus, atque Ariadnae apprime charus, consiliorum administrum Urbitium profligatae nequitiae hominem adsciscit, cujus operâ cum Aulam varie miscet, tum Zenonem ipsum sepelit vivum, rectractumque ex fuga Longinum capite plectit. Ex. Hist. Niceph. Procop. Evag. Zonar. etc. —

Schon Argumentum und Doppeltitel lassen Ökonomie und Tendenz der Tragödie erkennen. Der Vorfabel gehört die Ermordung des Basiliscus an, dessen Geist wie Hamlet oder wie der Geist Andreas in Kyds „Spanischer Tragödie" Rache heischt. Wie im „Oedipus" erfüllt sich im Verlauf des Stückes ein von vornherein in allen Teilen angekündigtes Schicksal. Das Horoskop, welches der Astrolog dem Zeno stellt, setzt wie in der „Braut von Messina" die ganze Masse in Bewegung. Alles, was im Stücke geschieht, soll dazu dienen, die Erfüllung des angekündigten Fatums abzuwehren, welches dann gerade in derjenigen Person, von welcher der Held am wenigsten befürchtet hat, sein Werkzeug findet. Ein ganzes blutbeflecktes Geschlecht geht zu Grunde, aber die Herrschaft fällt nicht wie im „Hamlet" einem thatkräftigen Fortinbras in die Hände, sondern dem Wolf im Schafspelze, Anastasius, dem Intriganten des Stückes. Das Geschick Zenos und seines Hauses soll aber als Warnung vor der „Ambitio" dienen und wird in der letzten Scene typisch als „haec fata regum" bezeichnet. Dem Argumentum folgt das Verzeichnis der „Personae":

Umbra Basilisci Tyranni.
Zeno Imperator.
Longinus, Frater Zenonis.
Harmatius, Militiae Praefectus.
Basiliscus, Harmatii filius.
Pelagius, Patricius.
Erastus, Pelagii filius.
Euphemius, Patriarcha.
Anastasius, Urbitius, Sebastianus, Proclus, Philargus, } Proceres.
Gazeus, Rhetor.
Euphemianus, Magus.
Castor, Tribunus Militum.
Philarchus, Centurio.
Pupilli sex.
Ephebi quatuor.
Angeli Duo.
Milites Triginta.

Der Personenkreis ist zum Teile typisch für die Jesuitenkomödie. Dem Verzeichnis nach sind 59 Personen beschäftigt, die Ausführung zeigt aber noch eine große Anzahl stummer Personen. Die jenseitige Welt ist durch „Umbra Basilisci“, dessen Gefolge sich aber im Verlauf des Stückes durch die Geister der Ermordeten vergrößert, und durch „Angeli Duo“ vertreten. Das ganze Drama verläuft blutig und grausig in der Weise der Seneca-Tragödie, des „Titus Andronicus“ und des altenglischen Theaterstückes, verschmäht aber auch mitten unter dem Grauen des Todes nicht die Anwendung des Groteskkomischen. Die Sprache weist besonders in Monologen auf das Vorbild der Rhetorik Senecas, Phrasen, Wendungen, ganze Verse stammen aus Ovid und Vergilius, natürlich fehlen auch biblische Reminiscenzen nicht. Über die Technik seiner Dramen spricht sich Josephus Simon selber aus in seiner Vorrede „Ad Lectorem“: „Paucis te monitum volo, Amice Lector, Tragoedias has Actioni potissimum ac Theatro destinatas fuisse, hinc pro Choris data Interludia: hinc personarum eventorumque varietas maior, quam quae apud antiquos. Ita nimirum veteris Tragoediae legibus benignius explicatis novi saeculi fastidio consulendum fuit.“ Kurz — unser Dichter wollte Theaterstücke und keine humanistischen Stilübungen schreiben, daher erinnert, bei aller Kenntnis der antiken Theorie und Praxis, seine Technik oft bis auf Einzelheiten an das altenglische Drama — und es ist wohl kein Zufall, da seine Dramen mit Vorliebe im „Collegio Anglorum de Urbe“ aufgeführt wurden. Hier sei auch gleich erwähnt, daß es im „Vitus“ heißt: „Loquitur Britannice“ und hierauf zwei Verse in dieser Sprache gegeben werden. Die Tragödie „Zeno“ ist in fünf Akte geteilt, welche sich folgendermaßen gliedern: Akt I. 6, II. 9, III. 5, IV. 6, V. 11 Scenen. Jeder Akt schließt mit der Angabe; „Chorus Musicorum, vel Interludium“. Der Inhalt desselben wird nicht abgedruckt in meiner Ausgabe. Außer diesem Zugeständnis an die Bühne seiner Zeit enthält die Tragödie noch andere Einschübe, welche an die Komposition des europäischen Dramas der Renaissancezeit erinnern:

Akt II. 1. „Scena muta“ vgl. Pantomimen wie bei Shakespeare und „Dumb-Shows“. —

Akt II. 9. Militärische Evolutionen, und zwar Exercitien und sodann „Pugna umbratilis.“

Akt III. 2. Aulica tripudia, in der Art des Festspieles der Renaissance. Theater auf dem Theater mit Einfluß auf den Gang der Handlung.

Akt IV. 4. Vision und Extase des Pelagius in der Weise himmlischer Erscheinungen im Mysterium.

Akt V. 8. Scena muta, ein Bacchanal darstellend, unter rauschender Musik.

Akt V. 11. Pompa funebris Longini.

Außerdem sei noch hingewiesen auf die Geistererscheinungen des Stückes, ferner auf die Anwendung von Zwischenreden einzelner Personen „Ad spectatores“ und das Vorlesen von Briefen. Die scenischen Bemerkungen lassen auf einen reichen fundus instructus und ausgebildetes Maschinenwesen schließen. Ich werde auf diesen Punkt bei der Analyse der einzelnen Akte zu sprechen kommen. Interessant ist die Komposition des Dramas; es ist völlig dieselbe wie in Kyds „The spanish tragedie“. Wie dort der Geist Andreas racheheischend mit einem Monolog das Drama eröffnet, um es wieder mit einem Monolog zu schließen: so erscheint hier am Anfang und am Ende Umbra Basilisci. Proelß will diese Art der Einrahmung bei Kyd auf Einfluß der „göttlichen Komödie“ zurückführen.[1] Wie dem sei — in Komposition und in Einzelheiten finden sich in „Zeno“ so viele Anklänge an die „spanische Tragödie“ und andere englische Stücke, daß ich glaube, unser Dichter hat absichtlich die Effekte und Motive des englischen Theaters herübergenommen, um auf die Zöglinge des Kollegiums Anglorum de Urbe tieferen Eindruck zu machen. Wir haben gewissermaßen ein altenglisches Theater in Jesuitenlatein vor uns. Die Analyse mag dies beweisen.

---

[1] Vgl. Altenglisches Theater. I. S. 7.

Actus Primus.

Das Drama beginnt mit einem stummen Spiel im Krönungssaale der Kaiserburg, welches mit der folgenden ersten Scene wie in einem Wandelbilde den Inhalt der ganzen Tragödie vorführt. Dieses Spiel und Scene I vertreten also den Prologus, wie er sonst in der Weise des Euripides üblich ist. Die Scenenvorschrift lautet: „Clangentibus tubis, tympanis sonantibus, instruitur apparatus ad Longinum coronandum. Efferuntur ab Ephebis in scenam hinc et hinc duae mensae serico stratae, et super mensas Corona, Sceptrum, Trabea, Liber, Gladius, caeteraque imperii insignia.“ Dächte man sich zu diesen Zurüstungen zur Krönung des Longinus exponierende Reden der Epheben, so hätten wir die so häufige Dienerscene des Einganges vor uns. Während der Vorbereitungen erscheint:

Scena I.

„Umbra Basilisici Tyranni, quem bello captum Zeno interfecerat.“ So wurde in „Jeronimo, first part“ Andrea von Balthasar getötet. So erscheint Andreas Geist in der ersten Scene von „The Spanish tragedie“, so erscheint Hamlets Geist bei Shakespeare. In den Reden dieser drei Geister, besonders in der Art, wie sie auf ihr Erdenleben einerseits, auf das Jenseits anderseits hinweisen, finden sich, soweit die Verschiedenheit der Sprache zuläßt, wörtliche Übereinstimmungen. Übrigens hat hier, abgesehen von Dantes Gedicht, jahrhundertlange Predigttechnik vorgearbeitet, und auch die Darstellungen christlicher Malerei dürfen nicht übersehen werden. Wer Jesuitenkirchen gesehen hat, wird sich der Darstellungen von Hölle und Fegefeuer erinnern. Auch Vergils darf nicht vergessen werden. Die Vorstellung des Jenseits in unserer Tragödie ist eben ein wunderliches Renaissancegebilde, zusammengesetzt aus mosaischen, patristischen, mittelalterlichen und antiken Traditionen. Wie in der „Spanish tragedie“ des Fergen Charon erwähnt wird von Andrea, so sagt hier Basiliscus: „Umbrarum gemat sub onere fasto cymba Tartarei senis.“ Der Megaera wird gedacht und der Schar der Eumeniden, Laster und Leidenschaften erscheinen zu Allegorien verdichtet. Man verzeihe

die Auseinandersetzung, aber wenn wir diese Tragödie nicht aus der Weltauffassung der Zeit herauswachsen sehen, können wir sie nicht verstehen.

Ich kehre zur Analyse zurück. Umbra Basilisci erscheint und ruft in den Trompetenschall hinein:

„Compesce murmur aeris infausti, tuba.
Silete cantus. Aufer hinc regni notas;
Malè auspicati specimen imperij procul
Eripe Iuventus. Ite sanguineae domus
Monumenta, triste sortis augurium meae
Devota furiis Decora, queis merui Stygem."

Die scenische Bemerkung zu dieser Stelle lautet: „Evertit mensas, disjicit ornamenta etc." Während dieser Handlung schildert er sein eigenes Erdenleben und wie er durch List und Trug, Mord und Krieg seinen Weg auf den byzantinischen Thron genommen habe. Darum ist er jetzt in die äußerste Hölle gebannt, und verallgemeinernd ruft er aus:

„Sic, sic feratur, quisquis imperii decus
Anhelus ardet; colle non sueto ruis
Longine!

Der Geist der Rache werde die Eumeniden aussenden, blutige Frevel werden geschehen, unzählige Leichen werden zum Orcus fahren: das ist das Omen, unter welchem Longinus' Krönung geschehen soll. — Dieser Monolog ist nicht nur exponierend, sondern im Wandelbilde erscheint, von den Worten des Geistes gedeutet, der ganze Verlauf des „male auspicati imperii". Basiliscus befiehlt:

„Age tuba: versis omen auspiciis cane.
Fatale stringe murmur." —

Die scenische Bemerkung dazu: „Lugubre sonat Tuba."

— „Audimur? sonat."

Er spricht weiter:

„Jam scena noctem denset, ac furvus locum
Obvolet horror!"

Scenische Angabe: Conversa scena omnia nigrescunt" und „Visuntur hic eorum sepulchra qui in praesenti tragoedia interficiuntur adjectis eorum insignibus et mortis instrumentis."

Triumphierend ruft Basiliscus: „Hic aulae color, Hic esse regno faustus ineunti solet Ornatus: haec auguria!" Hier folgt die scenische Bemerkung: „Prodit Zeno furtivo passu" — und der Geist ruft ihn an: „Opfer der Megaera, Enkel des Acheron! sieh die unausgefüllten Gräber! Deine Grausamkeit wird sie mit Opfern füllen; aber Gleiches wird mit Gleichem vergolten! Geh nur hin und erkunde dein Schicksal!"

Scena II.

„Zeno, simulato habitu, Euphemianum Magum et Astrologum de fato suo consulit."

Entsetzt durch die Vision, in welcher er sich selbst „lebendigtot" sieht, eilt Zeno, um die Höllengeister durch die Kunst des Magiers zu gewinnen und im Horoskop seine Zukunft zu erschauen. Er will unerkannt bleiben und wechselt auf offener Bühne die Kleider, während welcher Handlung er seiner Verzweiflung Ausdruck giebt und sich der Behausung des Magiers naht. Mit den Worten: „flexisse superos qui nequit, moveat Stygem" — der Variation von Vergil Aen. VII. 312, welcher auch am Schluß von Akt III von Websters „The white devil" citiert wird — ist sein Seelenkonflikt beendigt und er ruft:

„Euphemiane! cuius ad carmen tremit
Vulgus silentum, et Orcus et furiae et Chaos;
Si quis favori, si quis est auro locus,
Exprome Genium Tartari eductum sinu,
Hecates Ephebum, quem per incertos ducem
Sequar tumultus."

Er ist beim Magier angelangt. Die Verwandlung muß auf offener Scene stattgefunden haben; denn die Bühnenanweisung sagt: »Accedit ad Astrologum. Reducto sipario apparet Magi officina nigris convestita. Mensa nigra. Super mensam scrinium nigrum et sphaera caelestis. Candela nigra

accensa. Canis hirsutus ad pedem mensae vinctus catena. Euphemianus in sede nigra, puer nigellus ad eius pedes sedens in terra.“ Der Magier wird bezeichnet als ein Meister,

„Cui paret Erebus, quemque venales ferunt
Ciere Genios, sortis humanae fabros“ —

Hierauf beginnt der Beschwörungsakt. „Magus surgit, et promptis ordine Annulis malos vendidat.“ Die Geister sind also in Ringe gebannt gedacht, wie schon eine Bulle Johanns XXII. 1317 darüber klagt, „daß mehrere seiner Hofleute und sogar sein Leibarzt sich dem Teufel ergeben hätten und böse Geister in Ringen, Spiegeln, magischen Kreisen eingeschlossen hielten, um mittelst ihrer auf ihre Mitmenschen in der Nähe und Ferne zu wirken.“ Euphemianus preist nun mit den Worten „Venale cernis omne furiarum genus“ dem Kaiser etwas marktschreierisch sein Warenlager an und führt ihm eine Reihe von Dämonen zur Auswahl vor. Endlich heißt es: „Promit annulum ex abdito scrinio“ — und Zeno ruft: „Majus hîc monstrum peto“. Dieser Dämon besitzt „unus omne furiarum nefas — et quidquid alta nocte monstrorum latet.“ Er allein „implevit malis totum Neronem, saeculi exitium sui.“ Hoch befriedigt ruft Zeno:

„Satis superque. Venerabor Deum
Morum Magistrum pariter et vitae Ducem.“

Hierauf leistet er ihm den Vasalleneid mit einem Kusse: „Malum Genium osculatur in annulo.“ Hierauf fordert Zeno vom Magier„ Horoskopum suum charta descriptum.“ Euphemianus verkündet ihm seinen Untergang mit den Worten: „Sepultus ante fata sub tumulo evomet Animām scelestam.“ Der wütende Kaiser zerreißt die Horoskopkarte und steckt sie dem Magier unter Fluchreden in den Mund und läßt ihn „semistrangulatum“ liegen, während er zu den Zuschauern gewendet spricht. Wer das Jesuitendrama kennt, weiß, daß in dieser Scene bei der Aufführung das Groteskkomische schauerlich zur Geltung kam. — Zeno besinnt sich, daß er in seiner Raserei vergessen habe, zu fragen, von wem ihm Gefahr drohe, und kehrt daher zum Magier zurück. Dieser beschreibt den Königsmörder:

„Alumnus aulae, fronte mentitur fidem,
Jus fas'que verbis, corde meditatur nefas."

„Nomen?" schreit Zeno heftig erregt; „Siletur!" antwortet Euphemianus. „Proditor, trifaux canis; Silenda vulgas, scire quae prosit, taces" — rast der Kaiser auf. Diese bewegte Scene schließt mit der Bühnenanweisung: „Rex Magum confodit intra scenam" und tönt aus in den Jammerruf Euphemians': „Vulgus silentum! O! — O!" Das erste Grab hat sein Opfer erhalten.

Diese Beschwörungsscene gehört unter die typischen der Jesuitenkomödie.

Häufig kehrt Ähnliches wieder und ist sicher von erschütternder Wirkung gewesen. Für Dichter und Publikum waren ja diese Dinge mehr als bloß dichterische Maschinerie. Der Magier erschien ihnen wirklich als Vermittler zwischen Erde und Hölle. Er ist dem „Orcus" verfallen, heißt etwa auch „Orciander" und führt der Hölle neue Zöglinge zu; denn wie in Calderons „El magico prodigioso", ist in der Schulkomödie häufig von direktem Unterricht in der Magie, als erste Stufe der Verführung, die Rede. Der „Magus" und „Astrologus" gehört fast ständig zum Personenkreis unserer Stücke und wird in den bedeutendsten derselben, welche die Geschichte Simons des Magiers behandeln, welcher das samaritanische Volk durch Zauberwerke bethörte und den Aposteln Geld anbot für die Gaben des heiligen Geistes, in den häufigen Theophilus- und Cyprianus-Dramen zum Haupthelden. Unsere Schulmeister wissen, als ob sie Lessings Dramaturgie und Litteraturbriefe gelesen hätten, ihre Beschwörungs- und Magierscenen, wie wir gesehen, trefflich auszustatten. Die bekannte Beschwörungsscene aus Lessings 17. Litteraturbrief könnte ganz gut aus einer Jesuitenkomödie stammen. Die Behausung der Magier gemahnt sehr an Fausts „verfluchtes dumpfes Mauerloch", an die „Hexenküche" oder an Wallensteins „astrologischen Thurm". — Die Scene beginnt während der Nacht und endet beim Morgengrauen. Auch die nächstfolgende Scene ist typisch: eine Zweikampfscene beim halben Zwielicht des Morgens, wie oft in den spanischen Mantel- und Degenstücken.

Die Überschrift lautet:

Scena III.

„Longinus Zenoni fratri caedem inscius intentat.“ In rascher Rede und Gegenrede verläuft die Scene, während welcher folgende Handlungen vor sich gehen: „Longinus Zenonem fugientem retrahit. Certant duello.

Die Brüder erkennen sich aber bald, umarmen einander, und Zeno, welcher Harmatius, seinem Genossen bei der Ermordung des Basilicus, die Nachfolge für seinen Sohn versprochen hat, sagt: „Harmatii domum spoliabo regni decora! mox tuos premet Diadema crines.“ Zeno geht ab.[1]

Scena IV.

Longinus ad spem Imperii erectus gloriatur. Der aufsteigenden Sonne ruft Longinus gehobenen Herzens wie Fiesko entgegen: „Exurge Titan, meque radiorum indue foeliciore jubare“ — und führt dann in einem entwickelnden Monologe seine Gedanken und Gefühle aus. „Regnandi furor sub corde regnat“ bildet den Ausgangspunkt der Entwickelung, den Schluß die Erkenntnis, daß es am Hofe kein Mittleres gebe, er könne nicht neben Zeno den Namen des Königs, dieser aber Recht und Waffen führen, nur einer könne herrschen: Zeno müsse fallen. Während der Entwickelung dieser Gedankenreihe ist Longinus bis in die Nähe des Ratssaales gekommen: „Longinus occultus post siparium observat, quae dicuntur in Consilio.“ Derartige Triumphmonologe, Pläne und Hoffnungen vor dem Zuschauer entwickelnd, fehlen in keiner Jesuitenkomödie.

Scena V.

Zeno Basiliscum Harmatii filium, contra fidem parenti datam imperii ornamentis exuit, ejicitque ex aula. Demum defragante Pelagio Longinum Regni haeredem decernit. —

Während sich die bisherigen Scenen monologisch und dialogisch entwickelt haben, führt uns diese in einem großen Ensemble den

[1] Die Technik solcher Scenen ganz wie bei Shakespeare. Vergl. Richard III. I. 2.

Hof von Byzanz und seine Parteiungen vor und beendigt damit die Exposition. Merkwürdig ist diese Scene auch dekorativ; denn sie muß auf zweiteiliger Bühne gespielt haben. Die Personenangabe der Scene sagt: Zeno, Basiliscus, Euphemius Patriarcha, Pelagius, Urbitius, Sebastianus, Proclus, Philargus — Longinus seorsum. Hinter dem Vorhang verborgen, folgt Longinus dem Gang der Verhandlungen und begleitet ihn mit seinen Bemerkungen. Gegen den Schluß der Scene heißt es aber: „Longinus irae impatiens è latebris stricto pugione in Pelagium irruit." Die Scene besteht aus zwei Teilen: die Entkleidung und Verbannung des Basiliscus, sodann die Beratung des Staatsrates über Mitregentschaft und Nachfolge. Zeno fordert die Großen auf, ihr Urteil abzugeben, meint aber sogleich „Longino venit regale rerum stemma." Die Verhandlung nimmt nun in kurzen Reden und Gegenreden ihren Verlauf. Urbitius, Sebastianus, Proclus und Philargus erklären sich für Longinus. Dieser notiert hinter dem Vorhange die Namen seiner Freunde mit entsprechenden Bemerkungen in eine Schreibtafel. Der Partiarch spricht etwas zweideutig und dunkel, ihm wäre am liebsten, wenn Zeno allein regierte. Longinus meint für sich: „Senex dolose." Zuletzt spricht der Biedermann am Hofe Pelagius, giebt nicht undeutlich zu verstehen, daß er gegen Longinus sei und stellt zuletzt der angeführten Thesis des Zeno die Antithesis gegenüber: „Generosa Reges vita non sanguis facit." Das ist Longinus zu viel: er stürzt aus seinem Versteck auf Pelagius, der ihm nur mühsam entrissen wird. Wütend geht Longinus ab. Mit der Erklärung Zenos, daß sein Bruder die Nachfolge bekommen sollte, und wenn er alle Laster der Hölle besäße, schließt die erregte Scene. Zeno wirft beim Abgange dem Pelagius wütend das Scepter vor die Füße. Dieser hebt es auf, küßt es und legt es auf den Thron. — Ich will bei dieser Scene nur im allgemeinen — besonders auch der beiden Brüder wegen — auf die Königsdramen Shakespeares hinweisen. Daß die Charakteristik an Shakespeares Bösewichter, deren Meister Richard III. ist, gemahnt, mag nur erwähnt werden: denn das Original fand Josephus Simon Anglus schon in seiner byzantinischen Quelle. Biblische

Prototypen geben König Saul, Holofernes, Herodes u. a. Man darf meiner Ansicht nach überhaupt mit Einzelnachweisungen auf dem noch ziemlich unbearbeiteten Gebiete der Jesuitenkomödie nicht allzu voreilig sein. Mir genügt vorderhand, wenn ich die Einwirkung des altenglischen Theaters seinem Typus nach gezeigt habe.

Scena VI.

Pelagius apud Patriarcham de aulae moribus conqueritur. Gazeus Rhetor, quos Longinus parentibus orbaverat Patriarchae Pueros sistit. —

Die zwei Hauptteile, aus welchen sich diese Scene aufbaut, werden durch Hiobsposten in Verbindung gebracht. Pelagius klagt über den Zustand des Hofes unter Zeno. Noch schlechter sei Longinus. Zeno begünstigt seine Nachfolge. Was ist zu thun? Widerstehen wir offen, so ist Gewalt die Folge. Dies der Verlauf des Dialogs. Wie zum Beweis für die gegebene Entwickelung erscheinen Boten mit der Nachricht: die Diener des Longinus wären in das Landgut des Pelagius eingedrungen und hätten dort mit Feuer und Schwert gewütet. Sein Ausspruch: „fraudes, amorem, veritas odium creat" ist ein Wahrspruch geworden. Es folgt noch eine Steigerung. Der Rhetor erscheint mit einer Schar von Knaben, welche Zeno und Longinus ihrer Eltern beraubt haben, teils ihres Reichtums, teils ihrer Tugend wegen. Allgemeine Klage und Gebet schließt die Scene. Man will Recht vom König fordern. Der Patriarch will am Altare zu Gott beten. — Der Rhetor mit den Knaben, wie überhaupt Ephebe-Scenen, welche dem Schulleben entnommen sind, gehören zum Typus unserer Komödie.

Chorus Musicorum vel Interludium.

Die Lehre der drei Einheiten ist in diesem Akte nicht gewahrt. Die Scene wechselt zum mindesten viermal:

1. Thronsaal.
2. Magi officina.
3. Thronsaal — Doppeldekoration.
4. Wohnung des Patriarchen.

Möglicherweiſe ſpielt die Zweikampfſcene (Sc. III.) im Freien. Der Zwiſchenvorhang — Siparium — iſt in Verwendung.

Actus secundus.

Scena I.

Longinus dolorem suum de Pelagii adversa sententia altissime inhaerentem musica levat. Atque in somnis fortunae suae prospicit eventum. — Der Stimmung entſpricht die Dekoration: „Conversa scena apparent aedes Longini nigris convestitae. Longinus atrata veste sedet in sella nigra. Musicus item atratus assidet atrata in sede.“ —

Man erinnert ſich bei dieſer Stelle der bei Shakeſpeare — in „Julius Caeſar“ und ſonſt — häufig vorkommenden ähnlichen Verwendung der Muſik. Die Hindeutung genügt — denn für den Jeſuiten lag auch das bibliſche Vorbild Saul und David nahe. Solche Heranziehung der Muſik iſt mir häufig in Jeſuitenkomödien begegnet. Longinus redet den Muſikus an:

„Quid lentus in plectro stupes?“

Mus. „Dum temperata consonet fidibus fides.

Long. „An hoc moraris? lude, detestor fidem,
Quod quaero, fidibus melius infidis dabis.“

Mus. „Laetusne mentem cantus, an tristis juvat?

Long. Age, augurare.

(Canitur.)

Longinus hilarem cantum indignatus injicit manum Chely. — Nach weiterer Auseinanderſetzung:

„Musicus iterum laeta canit.“

Long. „Semperne laeta? Barde quem ludas, vide.
An non per istas animus erumpit notas?
Hac nigriores veste fac plectri sonos.“

„Musicus tristia canit, interim Longinus moesti animi signa vultu, gestuque prosequitur. Er lieſt dabei die Verſe aus ſeiner Einſchreibtafel für ſich:

„Astrorum jubar
Mundo salubres fundit ex alto faces:
At si minaces igne sanguineo comas
Trahens Cometa regnet heu quantum solo
Instat malorum!“ —
Dum canitur Longinus incidit in somnum.

Scena muta.

Dormiente Longino prodit fortuna coopertis oculis: sinistra fert rotam caerulei coloris, aureis maculis perspersam. Circumferentiae rotae adhaeret ex una parte corona aurea: in parte adversa argentea securis. Manubrium rotae insertum erat baculo aureo, ita tamen ut libere verti posset ope alterius virgae aureae, cui alligabatur idem manubrium. Itaque fortuna rotam baculo sublimem gerens modeste tripudiat: et per intervalla dextera manu rotam circumagit. Supervenit Iuvenis splendido cultu Longino non absimilis, qui tripudiabundus fortunae gratiam captat. Illa subinde, versa rota Corónam demittit, quam dum assiliens prendere nititur juvenis, fortuna celeri circumactu rotam convertit. Interim scenae succedit Iuvenis alter veste habituque oris referens Anastasium. Hic inter tripudiandum, quoties alteri occurrit adversus flexu corporis honorem exhibet. Mox occasione capta imminentem coronae supplantat a tergo. Quo dejecto a fortuna invitante laetus, et triumphabundus coronam accipit.“ Der Traum geht in Wirklichkeit über.

Scena II.

Anastasius, quem carminis gratiâ Anastasum vocamus, cognitis praeter exspectationem Zenonis et Longini consiliis, in spem venit obtinendi Imperii. — Anaſtaſius erſcheint „libellum pium manu praeferens, legenti similis. Viso Longino dormiente, eiusque pugillaribus ad terram lapsis, libellum suum reponit et Longini pugillares furtim accipit,

aperit et aliquandiu inspicit, habitu oris stuporem preferens.“ Er liest nun der Reihe nach die Horoskope und Charakteristiken und kommt endlich zu der Frage: „Quid Anastasius?“ — und der Antwort: „Simplex et probus nec fide, nec time.“

Damit ist das erregende Moment für den weiteren Verlauf des Dramas, dessen Entwickelung sich durch die Intriguen des Anastasius vollzieht, gegeben. Zunächst gewinnt er in Urbitius ein Werkzeug für seine Pläne und will nun in gewagtem Doppelspiele den siegreich heimkehrenden Feldherrn Harmatius durch die Cäsaren vernichten lassen, dessen Heer dann gegen diese ausspielen, um so nach Beseitigung aller Gegner die Herrschaft zu gewinnen. Scene III. und Scene IV. fördern zunächst den Gang der Entwickelung nicht, sondern dienen nur zur Charakteristik Zenos und Longinus'! Der Rhetor Gazäus erscheint mit seinen Knaben vor Longinus, Recht für diese zu verlangen. Longinus erwacht bei ihren Jammerrufen, hält sie, halb im Traum, für Gespenster und stürzt wie ein rasender Herakles unter die Wehrlosen. Als ihm Gazäus den Sachverhalt aufgeklärt hat, meint er mit teuflischer Ironie, für die Lippen des beredten Rhetors zieme sich Ambrosia. Er läßt Wein bringen, gießt Gift in den Becher und rührt die Mischung mit dem Dolch um. Dies bringt er dem Rhetor und nötigt ihn unter sarkastischen Reden zum Trinken. So erhält das zweite Grab sein Opfer. In der nächsten Scene beschließen Longinus und Zeno den Untergang des Pelagius. Die V. Scene bringt die Nachricht von der siegreichen Rückkehr des Harmatius, und Longinus bereitet sich zur Verteidigung vor. Die VI. Scene schildert die Verschwörung des Anastasius und Urbitius gegen Harmatius. Sie eilen vor die Thore dem Feldherrn entgegen, bringen dessen geschändeten Sohn Basiliscus mit und hetzen Harmatius gegen die Cäsaren. Dieser hält eine Anrede an seine Krieger und will die Stadt stürmen. Das paßt aber nicht in den Plan des Anastasius: er bewegt Harmatius zur List, und dieser zieht scheinbar friedlich in die Stadt, um dort das Siegesfest zu feiern. Die Durchführung der List im einzelnen nimmt Anastasius in die Hand. Zunächst stimmt er die Truppen durch reiche Geldgeschenke für seine Sache. Mit Exercitien und einer „Pugna

umbratilis" schließt der Akt. Nach „Chorus Musicorum vel Interludium" beginnt der III. Akt. Die Intrigue des Anastasius wird dadurch eingeleitet, daß Urbitius dem Zeno die Pläne des Harmatius verrät. Der Kaiser läßt durch Longinus alles zur Gefangennahme des Harmatius vorbereiten und empfängt diesen hierauf mit geheuchelter Freundlichkeit. Der Aufbau dieser Scena II. entwickelt sich, wie folgt: Die Vorbereitungen zur Gefangennahme des Harmatius durch Longinus. Die Bühnenanweisung sagt: „Prodit Longinus cum militibus. Zeno collocat in insidiis militem Praetorianum." Hierauf erscheint Harmatius und begrüßt die Cäsaren. Longinus meint: „Quam bene dolosas Histrio partes agit." Nach der Begrüßung wird das Siegesfest mit einem Festspiel gefeiert, dessen Acteure aus dem Spiele in den Gang der Handlung eingreifen. Der Effekt ist die Gefangennahme des Harmatius, eine tumultreiche Gerichtssitzung, während welcher Zeno die fallende Sucht ergreift, endlich die Verurteilung des Harmatius. So erhält das dritte Grab sein Opfer.

Die Scene des „Theaters auf dem Theater" und der „Gerichtsverhandlung" mag vollinhaltlich mit allen Regiebemerkungen folgen. Das Festspiel gemahnt an die Art der Aufzüge und Karnevalsfeste, wie sie im Italien der Renaissance üblich waren.[1] Der Gang der Scene ist folgender: „Considunt omnes: Zeno medius inter Longinum et Harmatium." —

ARGUMENTUM

Aulici Tripudii.

Clangentibus moestè tubis, scenam subit Martis currus, trahentibus quatuor Tigribus. In summo Mars, habitu, vultuque ad moestitiam composito. Per currum dispositi[1] Duces in manibus hastas gestantes, & capita *lauru cristisque decori*, omnes fatali somno correpti. Consistente ante Caesarem curru, Mars è solio suo narrat, quomodo Thraciae campos, dum lustrat, in hos Bellatores

1 Qui Martem agit, partibus Zenonis favet, ab Urbitio choreae ductor designatus.

[1] Vgl. Zeidler, Feste und Wirtschaften. S. 4 f.

inciderit, somno fatali constrictos. Fatum autem esse, ne unquam evigilent, nisi ense tangantur, idque à strenuissimo inter mortales belli Duce. Proinde Zenonem rogat, ne gravetur sopitos Heroas, excitare. Zeno honorem Harmatio defert. Recusat Harmatius rem uni Zenoni debitam. Mars litem dirimit. Vt Harmatius ensem exhibeat. Caesar tactum. Fit. Clangente tuba, Excitantur Heroes. Experrecti grates Caesari agunt. Mox casu suo per aenigma exposito, ducente Marte, choros militares agunt. Caesar loco maturo dat signum. Erumpunt milites ex insidiis. Capiuntur cum Harmatio omnes.

ZENO

Quae luctuosum pompa Mavortem trahit?
Quale hoc triumphi specimen? Har.
Eventus dabit.
Mars. *Adsum Duelli Genitor, armorum*[2] *Parens.* [2] Mars è curru loquitur.
Tuamque Caesar pronus imploro fidem,
Imploro dextram. Cernis ut maesto labet
Squallore currus? Vicit et Martem dolor.
Dum nuper axe vectus Odrysio vagor,
Qua lambit oras Hebrus, hos casu Duces
Vidi jacentes. Clamo: nil clamor juvat,
Bellona lituum stringit: haud cedit sopor.
Curru receptos quatio: frustratus labor.
Phoebum poposci fata. Circaeo refert
Cantu teneri, nec prius gravi excitos
Redimi sopore posse, quàm summi ducis,
Quantum sub axe Phoebus haud alium videt,
Mucrone tacti jussa fatorum expleant.
Tu rector orbis, Ductor egregie Ducum,
Cui fronde victrix palma bellandi dedit,
Primos honores, solve lethali viros
Quiete. Strictus fata disrumpat chalybs.
Zen. *Bellator, ensem stringe. Te facti decus,*
Te spectat unum pulchra libertas Ducum.
Tibi laurus umbra cingit emerita comas.
Har. *O parce! Mentis absit ingratae nota.*
Titana repetit fulgor, Oceanum latex,
Te parta bellis palma. Zen. *Sed dextra tua.*
Har. *Quàm Caesar animo fecit invictam suo.*
Zen. *Age, solve fata, redde sopitos sibi.*
Har. *Hostem necare didicit Harmatii chalybs,*

Servare Regum est. Zen. *Regiam placuit vicem.*
In te referre. Har. *Poscit Augustum Deus.*
Zen. *Mars bellicosum poscit armorum Ducem.*
Mars. *Lites honoris lance librabo pari.*
Harmatius ensem commodet, Caesar manum.
1 Har. *Tibi jussa ferre, me decet jussa*[1] *exequi.*
Zeno accepto Harmatii gladio surgit. Zen. *Noxiae Circes minister, somne par ferro Deus.*
Syderum satelles illaetabilis, fati improbe
Lictor, Vmbris grate, lethi frater, horrentis puer
Tartari, eia exurge, Martis linque generosos Duces.
2 *Tanguntur*[2] *ense, clara quem Ducis manus*
Tangit eos ense. *Egit per hostes, quantus è nimbo rotat*
Ignem trisulcum, clade metuenda Deus.
Quare age, jubenti Marte, funereo viros
3 *Eripe sopori. Clangor*[3] *Heroas vocat.*
Clangit tuba.

Excitantur ad clangorem tubae.

Mars. *Salve ô Propago Martis, Heroum genus.*
Decora alta belli. Carpe vitales Poli
Auras, facisque cerne radiatae jubar.
Concessa vita est, ferreus excessit sopor.
Agnosce tandem lucis artificem tuae,
Rerum potentem, proximum coelo caput:
Tantaeque prona sortis auctorem cole.

Primus Eques nomine omnium.

O felix ter et amplius,
Regum quisquis amabili
Nutu, gentibus imperas.
Dum frons auream syderum
Phoebi culta nitoribus
Formosum referet Patrem,
Stellarumque colet Ducem,
Tegens pectoris ardui,
Clara Martis anhelitu,
Spirabit, memor additae
Lucis, cum procul exule
Somno, restituis diem.
Mars. *Iam bellicosum plaudite Augusto chorum,*
Plaudite; resultu pulsa numeroso tremat
Ad plectra tellus. Zen. *Est mihi quiddam prius,*
Quod scisse cupiam. Qui genus? Quae sors agat?
Quo mens anhelat? Secundus. *Premere fatorum abdita*
Fato jubemur. Quae tamen rogas, habe

His involuta mentis ambiguae notis.
Sub[1] *axe honoris genuit armatos pater,*
Mavortis arte clarus et bello[2] *pater.*
Hunc laesit hostis, prolis extinctor[3] *suae,*
Patriae Tyrannus, funus insontum, lues
Rerum, vorago sceleris, errorum chaos,
Monstrum malorum. Patris ulturi probrum,
Stetimus in armis:[4] *ante sed fato pari*
Occidimus[5] *omnes, quàm datus pugnae locus.*
Occurrit hostis, quosque prostrarat[6] *manu,*
Revocat[7] *in auras. Arma simul, arma illicò,*
Arma redivivi fremimus, atque hosti[8] *necem*
Iuncti vovemus. Sortis implexae tenes
Aenigma Caesar. Zen. *Teneo, meditari placet.*
Haud deerit Oedipus. Interim pergat chorus.

1 Aenigmaticè narrat proditionem

2 Harmati'

3 Zeno.

4 Quia arma sumpserant quibus modo veniebant instructi.

5 Sopore ficto correpti procubuim'.

6 Zeno: quia dedit occasionem hujus soporis simulati.

Duce Marte, tripudiant. Dum musica praeludit, ordine bini ac bini hastas, quò expeditius saltent, Marti tradunt. Is famulo post aulaea latenti. Circa finem Choreae, sicas stringnnt (nam gladiis carebant) quas ubi Marti committunt, Longinus in aulam Fratris:

Lon. *Ad arma frater; res, locus, tempus vocat.*
Zen. *Arma, arma Miles; prodor. Harmatium rape.*
Stringite rebelles. O Stygis vastum nefas!
Arma redivivi fremimus, atque hosti necem
Iuncti vovemus? voveo: truculento scelus
Funere luctis. Ite, tenebrosae date
Sub claustra noctis; pondere immani obruti
Iaceant catenas inter et claustri luem.
Ite scelerati. Har. *Caesar.* Zen. *Horrendum tibi.*
Durumque semper nomen Augusti vocas,
O perduellis! Har. *Testor, insontem premis.*
Zen. *Revocate sontem. Vile pro cunctis caput*
Opponet unus. lance vos justa nefas
Librate, proceres. Lon. *Struxit Augusto necem*
Harmatius. Har. *Insons.* Lon. *Sceleris horrendi reus.*
Har. *Abjuro crimen.* Lon. *Testis evincet.* Har. *prius.*
Foedabit astra luridi Acherontis vapor:
Aeterna solem noctis umbrabit lues.
Zen. *Age, Vrbiti, reclude furtivum scelus.*
Urb. *Te, magne domitor orbis, arcanas vides*
Qui mentis umbras, quique formidabili
Terrebis olim fronte, perjuri reos;
Te juro testem, te cito, voveo, invoco.

7 Tactu ensis.

8 Quam jam excitati, Zenoni destinamus in Tripudio.

1 Abductis aliis revocatur Harmatius et tumultuoso iudicio damnatur capitis.

Si falsa testor, falsa testatum face
Concute trisulca, merge sub Stygem ultimam.
Harmatius, ira decoris erepti, necem
Per militares struxit Augusto choros.
Long. *Iam te cruentae fraudis immunem cane.*
Zen. *Iam fraude facinus conde. Iam Mavortio*
Effla furorem spiritu; insontem freme.
Regum petebas viscera? Harmati, lues,
Lues, Tonantem testor, infandum nefas.
Har. *Numen supremum! Cerno fraternos dolos.*
Fratres cruenti! Sanguinem innocui Ducis
1 Indigitat Vrbitium *Per hoc Megaerae*[1] *pignus hanc furiam Stygis*
Quaeritis. Hiantes pando venarum fores.
Evellite animam. Lucis exiguae moram
Proculcat indignatus Harmatii sinus.
Nil extimesco. Quae tamen merita prius,
Ingrate Zeno, pendis hac lethi vice?
Pro te periclis obvium horrendis caput
Tuli, minaces inter armorum sonos,
Interque strages, Marte sanguineo undique
Aciem ruente. Levia memorari nimis.
Hi te lacerti, sanguis hic venis calens,
Totiesque fusus, pectus hoc mille obsitum
Hinc inde plagis, mentis haec purae fides
Solio repulsum, perditum, extorrem lare,
Humi jacentem rursus in solio stitit,
Alteque vectum, sortis antiquae gradu
Vltro locavit. Mole meritorum obrutus,
Quas ferre grates, Caesar, Harmatio nequit,
Dolo rependis. Excutis natum loco,
2 Intelligit Vrbitium. *Absente patre: moxque Persephone*[2] *satam*
Furiam, dolenti, quae patri subdat facem,
Submittis. O Styge dignus aeterna dolus!
Crimen lacessis fraude, quod plectas nece.
Age, bibe amici sanguinem, exsatura sitim.
1 Ad Vrbitium. *Dominare tumidus, iste te vivum cruor.*
Sequetur, umbra cinctus horribili cruor.
2 Zeno corripitur morbo caduco, quo frequenter laborat. Abducitur ad supplicium Harmatius. *Tu*[1] *fax Averni.* Zen. *O lingua*[2] *tergemini canis!*
Strinxit medullas. Rapite veletur caput.
Long. *I, miles; omnes una truncabit reos*
Bipennis, urge Seb. *Solita funestat lues.*
Long. *Iaceat reclinis.* Vrb. *Subde pulvillos, puer.*
Long. *Lex una cunctis; bruta nec Regem eximit*

Natura. Frater, spiritum ex alto cita.
Recipe vigorem. Zen. *Pestilens*[3] *linguae probrum* — 3 Redit ad se Zeno.
Morbum revexit. Quò tulit praedo gradum?
Long. *Ad Regna Ditis; abstulit miles caput.*
Zen. *Benè est, revixi, rediit in venas calor.*
Sebastiane sparge, qui fando serant
Plebem per omnem, perfidum Harmatii scelus.
„Instabile nutat vulgus; in partes venit
„Praeoccupantis. Fama plebeios ait.
Tu pondus auri, Regio eductum lare,
Fer, Vrbiti: mox castra praecipiti pete
Cursu citatus. Arte qua fandi vales,
Mulce cohortes. Aggera Ducum nefas;
Atrox, cruentum, horribile, Tartareum nefas.
Dic, servet ore Miles, et sinu fidem,
Meque unum adoret. Fulva nummorum seges
Fidem sequetur, Perge. Vrb. *Corripio viam.*
Zen. *Frater beamur. Sceptra fraenabis comes,*
Haeresque Fratris. Vnus inceptis moram
Pelagius addit. Lon. *Iste me poscit labor.*
Stat certa fraudis praeda. Sistamus reum
Abominandi sceleris; abjecto, Iovem
Coluisse, Christo, Testis haud unus feret.
Zen. *Potesne tantum fraude subtili nefas.*
Afflare? Lon. *Possum.* Zen. *Ignotus?* Lon. *Aeternum latens.*
Zen. *O si!* Lon. *Per astra juro.* Zen. *Si steterit fides.*
Actum est Rebelli, testor, excutiam caput.
Invidia justam nulla damnabit necem.
Meditata perage cautus. Lon. *Abrumpo moras.*

Der Inhalt der drei letzten Scenen dieſes Aktes bietet kein beſonders hervorſtechendes Moment. Anaſtaſius läßt den Soldaten Zenos Grauſamkeit gegenüber Harmatius ſchildern und gewinnt ſie durch Geldſpenden für ſich. Nachdem ſich Anaſtaſius zum Fortgang ſeiner Sache beglückwünſcht hat in einem Monolog, bringt Urbitius die Nachricht von der vollzogenen Hinrichtung des Harmatius und fordert die Soldaten auf, Anaſtaſius das Kaiſertum zu übertragen. Hierauf: „Chorus Musicorum vel Interludium.“

Actus IV.

Dieser Akt fördert die Handlung nicht. Er greift auf ein früheres Motiv zurück und führt das Schicksal des Biedermannes am Hofe Pelagius in etwas schulmäßig-absichtlicher Weise vor. Die erste Scene erinnert an Polonius, welcher dem abreisenden Sohne gute Lehren mit auf den Weg giebt. So hier: „Pelagius filium Erastum optimis vitae praeceptis informat, auscultante seorsum Anastasio.“ Dekorativ also wieder eine Horchscene, wie die, wo Longinus der Ratsversammlung lauscht. Der Verlauf des Geschickes des Pelagius gewinnt den Charakter des Propheten- und Märtyrerhaften. Wie Anastasius einst treuloserweise den Rhetor Gazäus aufgestachelt hat, bei Longinus Recht zu fordern, so redet er jetzt dem Pelagius ein, die Pflicht verlange, daß er bei Zeno gegen die Erhebung des Longinus auf den Thron spreche: „Adire Regem patriae impellunt mala.“ Bevor aber Pelagius zu Zeno geht, befiehlt er in der königlichen Kapelle seine Sache in heißem Gebete Gott dem Herrn. Den Typus geben die Propheten des alten Testamentes, Kirchenfürsten, wie Ambrosius von Mailand, die strafend vor die Kaiser traten und endlich zahlreiche Märtyrergeschichten. Die scenische Vorschrift lautet: „Panditur sacellum regium in medio theatro. Pelagius excipit ex Altari crucifixum et precatur flexis genibus.“ Weiter heißt es: „Pelagius inter orandum abstractus à sensibus, divinctus corroboratur. Ex utroque cornu Altaris, machinis quibusdam apparent duo Angeli, quasi in aëre penduli. Canunt et deinde ita alloquuntur.“ — Sie sprechen Pelagius Mut ein und künden ihm sein Martyrium an. Hierauf: „Chorus post aulaea canit. Pelagius manet in exstasi usque dum capiatur.“ Wer denkt nicht an zahlreiche Heiligenbilder katholischer Kirchen? Longinus erscheint hinter dem am Altare knieenden Pelagius. Seine Wut erwacht. Er zieht den Dolch, redet ihn, wie Tell bei Schiller seinen Bogen, an, prüft am Finger die Schärfe der Spitze und will auf Pelagius los. Jetzt ereignet sich etwas, was in Märtyrergeschichten öfter vorkommt. Die scenische Bemerkung sagt: „Arcana vi repellitur.“

Er versucht es ein zweites Mal. Der verzückte Pelagius betet gerade: „Jesu ruenti subjice patriae manum.“ Longinus „irruens in Pelagium repente prosternitur.“ Seine Kraft ist gelähmt, er versucht, den Untergang des Pelagius durch List herbeizuführen. Er zieht aus dem Busen ein Juppiterbild, in welchem ein Hohlraum angebracht ist. In diesen verschließt er einen Brief,[1] welchen Harmatius an Pelagius geschrieben haben soll. Er raubt dem Pelagius das Kruzifix, giebt ihm das Juppiterbild und ruft den ganzen Hof mit Zeno zusammen. Longinus giebt nun Pelagius für einen Verehrer Juppiters aus, kommt wie zufällig auf den Brief, liest ihn vor, und Pelagius wird in Fesseln abgeführt, um vor Gericht gestellt zu werden. Damit schließt der Akt.

Actus V.

Die erste Scene bringt wieder eine Gerichtsverhandlung. Die Scenen im Synedrium und vor Pontius Pilatus mögen der Archetypus derartiger Scenen sein. Pelagius wird der Verehrung Juppiters und der Majestätsverletzung beschuldigt. Falsche Zeugen werden vorgeführt, Proclus liest den fingierten Brief des Harmatius. Pelagius sucht sich zu rechtfertigen und beruft sich auf das Juppiterbild selbst als Zeugen. Dieses trägt die Künstlermarke: „Sculpebat pro Longino Lausus“. Darauf entspinnt sich heftiger Streit zwischen Proclus und Longinus. Empört verläßt jener das ungerechte Gericht. Zeno verhängt die Todesstrafe über Pelagius. Da erfährt die Scene noch eine Steigerung: Der Sohn des Pelagius erscheint für seinen Vater flehend, wird aber gewaltsam abgeführt. Die zweite Scene führt Pelagius' Erhebung vor dem Tode vor: „Pelagius sensum suum de morte imminente declarat.“ Scene III. enthält die Hinrichtung des Pelagius. Interessant ist die Technik dieser Scene: „Sebastianus cohortem adducit; Milites collocat ex utroque latere scenae, hos ensibus, hos arcu promptos.“ Pelagius besteigt, das Kruzifix in der Hand, das „Theatrum fatale“ und betet. Die Scenenschilderung

[1] Die Idee der Verwendung von Briefen schon durch den Uriasbrief der Bibel gegeben.

ſagt: „Locus eminebat sublimis nigro Panno convestitus.“ Sebaſtianus fordert den Pelagius nochmals auf:

„Fatere tandem scelus adorati Jovis,
Laesique Regis.“ — Pel.: „Absit impositum scelus“,
Seb.: „Palam probatum“. Pel. „Fraude confictum.
O brevem
Ne rumpe fando mentis accensae moram.“ —

Ich kann nichts dafür, daß ich an „Maria Stuart“ gemahnt werde. — Mit einer Erhebung als Chriſt und Patriot übergiebt er ſein Haupt dem Scharfrichter. Die Technik wieder belehrend: „Flexis genibus ad Christi vulnera. Erant ante supplicii locum repagula panno nigro tecta. Stabat carnifex ita inter cortinas, ut solum ejus dextrum brachium sublata securi emineret. Pelagius ad ictum procumbens non cernitur repagulis aspectum eripientibus.“ Zu ſpät bricht der Aufruhr der Bürger und Soldaten, welchen Proclus veranlaßt hat, aus. Die Hinrichtung kann nicht gehindert werden. Wieder erhält ein Grab ſein Opfer. Auf dem Richtplatz bricht ein Kampf los, in welchem Proclus verwundet wird. In der folgenden Scene: „Conversa scena apparent in pinnis Murororum capita Harmatii, Pelagii et Centurionum“ — wie Babingtons und Tichburnes blutige Häupter auf Londons Brücke warnend aufgeſteckt. Zeno und Longinus triumphieren: „Bene est“ — „Beate est“.

Long.: „Prospere.“ Zeno: „ex animo satis.“
Long.: „Pars nulla voti periit.“ Zeno: explevi sinus.“
Long.: O plausus. — Zeno: „O triumphus! — Long.: „O felix dies I nunc proterve, sceptra Longino nega.
Zeno: „Tona.“ — Long.: „Minare.“ — Zeno: „Ringere.“
Long.: Insulta. — Zeno: „Freme.“ —
Long.: Poenas, Pelaggi, mentis indomitae luis.
Jam te triumphabundus extinctum videt
Longinus.“ —

So entwickelt ſich in kurzen Stichomythien ein Streit der beiden, welche glauben, das Schickſal überwunden zu haben.

Da erscheinen auf den Mauern der Stadt die Knaben, deren Väter ermordet worden sind und rufen wie eine Mahnung des Schicksales Klagerufe zum Himmel. Die beiden Brüder versöhnen sich wieder und fordern zur Festfeier auf:

„Tu funde vinum Anaste, Ganymedes minor,
Tu militares, Urbiti, ludos para". —

Blutig und grausig vollendet sich nun in vier Scenen das Geschick Zenos und Longinus'. Anastasius, der Jago des Stückes, veranstaltet ein wildes Bacchanal, während welches in einer „Scena muta" der Aufzug des Bacchus vorüberzieht. Die Aufregung des Festspieles benützt Anastasius zu einem Überfall auf die Fürsten. Longinus flieht. Zeno ist so volltrunken, daß er nur lallend und taumelnd rufen kann:

„Arma, ar . . . arma, ar . . ., arma,
ar . . ., arma, ar . . . ar . . ." —

mitten auf der Scene niederfällt und einschläft. Betrunken wird er in die Gruft gelegt, und später wird — bei wiederholtem Scenenwechsel — grotesktomisch vorgeführt, wie er, aus dem Rausche erwachend, nach und nach zur Erkenntnis seiner Lage kommt und endlich im Grabe verhungert. Eine Parallelscene führt die letzten Stunden des Richard III. des Stückes unter der Angabe: „Longini pavor, amentia, desperatio" vor. Die Geister, „Umbrae", der von ihm Ermordeten treten vor ihn und bringen ihn zum Wahnsinn, bis er endlich von den Leuten des Anastasius gefangen und niedergeschlagen wird.[1] Wie in „The Spanish tragedie" erscheint wieder der Geist, welcher racheheischend das Drama eröffnet hat, um es zu beschließen. Während der Rede des Geistes schreitet die „pompa funebris Longini"[2] über die Bühne. Das Schicksal ist erfüllt — und der Geist schließt:

„Jamque sub Erebum dati,
Mecum perennes criminum poenas luunt."

[1] Vgl. Richard III. V. 3.

[2] Leiche auf dem Theater, vgl. auch Shakespeare, Richard III. I. 2. Die Leiche Heinrichs VI. im offenen Sarg. — Vgl. „Hamlet", die Friedhofsscene und Leiche Ophelias V. 1.

Ich habe absichtlich eine kurze Analyse der letzten Scenen des Dramas gegeben, um den Zusammenhang klarer hervortreten zu lassen. Jeder Shakespearekundige wird immer und immer wieder an das altenglische Theater erinnert. Die Scenen bieten aber auch in der Einzelnaufführung so viel Interessantes, daß ich sie mit allen scenischen Bemerkungen herseßen will. Nachdem Urbitius die Soldaten in Hinterhalten versteckt hat, beginnt in Scene VIII. das Baccchanal.

SCENA VIII.

Compotatio Caesarum, vario personarum interventu, turbata.

Zeno, Longinus, Sebastianus, ad mensam sedent, Anastasius, Urbitius.

Erastus, Basiliscus Puer, Euphemius, Harmatii Vmbra, Bacchus, Tripudiatores, etc.

Zeno.

2 Bibunt liberrimé.

Io triumphe. Lon. *Bacche*[2] *da laetum diem,*
Evoë Lyaee. Zen. *Frater, Herculeo scypho*
Regnum propino. Lon. *Fausta Zenoni salus*
Io triumphe. Bacche, quate thyrso jecur.

SCENA MVTA.

Bacchus curru sublimis invehitur trahentibus quatuor Regibus, quos olim stravit Ebrietas. Sequebantur vincti ad currum Civis, Miles, etc. In curru Bacchides, voce fidibusque canorae; Praeibat cantum Bacchus.

MVSICA.

Sebastianus.

Sic, sic triumphat Bacchus excelsos Duces.
Lon. *Sic nos triumpho Bacchus ad currum trahat.*
1 Prodit Erastus Pelagii filius.
Evoë bibamus. Erast. *Caesar,*[1] *heu! Quaero Patrem,*
Pater Pelaggi! Natus infelix vocat,
Zen. *Catule, quid ululas? Aufer hinc luctus procul.*
2 Longin' calice excipit Erasti lacrymas et ebibit.
Erast. *Heu Genitor!* Long. *Agedum*[2] *funde lachrymulas puer,*
Quas hoc natantes calice, Pelagio bibam.
Abscede diri pignus infaustum Patris.

Evoë bibamus. Euph.[3] *Sulphur aeternum brevi*
Bibetis ambo, scelera nisi plangat dolor.
Natat heu cruore terra; vos madidi mero?
O caeca fratrum pectora! Zen. *O dirum senem!*
Senem procacem! Lon. *Miles exturba ocyus.*
Zen. *Garris prophane mysta? Repetamus merum.*
Euph. *Serò dolebis.*[1] *Caesar. Hic justi cruor*
O quàm tremendos mittit in coelum sonos!
Zen. *Evoë bibamus.* Seb. *Latera disrumpas senex.*

3 Prodit Patriarcha Euphemius.

1 Ostendit strophiolum Erasti, imbutum sanguine Pelagii.

Hic primò septem Pueri Aethiopes habitu Turcico induti saltant ad numeros. His deinde per intervalla succedunt Satyri 4. — Tripudium.

ZENO.

Placent Ephebi Ditis. Bas. *O coelum*[2] *o Solum!*
Quà te requiram Genitor? Harmati! Heu Pater!
Heu sanguis! Zen. *O foecundum in luctum dies!*
Semperne ad aures Bubo? Quis luctum novat?
Bas. *Basiliscus ille, sortis opprobrium, Patrem*
Requiro Caesar; Natus infelix Patrem
Reposco; Misero redde Basilisco Patrem.
Zen. *Patrem reposcis? I, pete Acherontis vada.*
Si cymba desit, iste te crater vehet,
Illic stat umbra cinctus horribili pater.
Vmb. Har. *Hic*[3] *sum, tibi umbra cinctus horribili vide;*[4] *vide,*
Vide cruenta bellua. Lon. *O frater paves?*
Zen. *Frater!* Lon. *Quis horror?* Zen. *Cernis, ut oculis hiat?*
Vt me minaci torvus aspectu necat?
Long. *Vbi? Quis? Ad arma.* Zen. *Ibi.* Long. *Nemo per stygium Jovem,*
Nemo est. Har. *Propinquant funera; sepulchrum patet;*
Hiat orcus; instat ultor, occumbit dies.
Zen. *O Frater!* Lon. *Vmbram vanus effictam times.*
Zen. *Feralis umbra frater! O qualis stetit*
Harmatius ore! voce qua tonuit! Lo.[1] *Procul,*
Procul hinc nefande: Patris effigiem amove.
Seb. *Percitus Jaccho mille sibi formas creat*
Animus. Lon. *Bibamus*[2] *Redeat in scenam chorus.*
Anast. *Madet Lyaeo Caesar. Ad fraudes vocor.*

2 Prodit Basiliscus filius Harmatii.

3 Apparet ad latus Zenonis Vmbra Harmatii.

4 Indigitat guttur suum circulo sanguineo notatum; deinde filium Basiliscum.

1 Pede abjicit Basiliscum.

2 Inter chereas inferuntur insignia imperii ad Loginum coronandum.

[3] Dum pergit Tripudium.

Discedit[3] clam Anastasius ad Militem in Aulam inducendum.

Eph. I.

[4] Versus finem Choreae Ephebi territi convolant in triclinium regium nunciantque anheli in Aulam irrupisse Milites.

O fugite,[4] *fugite principes.* Lon. *Quid instat?* Zen. *Ha!*
Eph. *Saevit per aulam miles Harmati.* Long. *O nefas!*
Fuge Frater. Ze. *Arma, ar, arma, ar, arma, ar, arma, ar, ar.*
Eph. *Proqinquat hostis.*

Zeno ebrius in media scena corruit, et dormit.
Fugit per aliud ostium Longinus.

SCENA IX.

Anastasius coronatur à Militibus. Zeno vivus, et ebrius sepulchro infertur.

Anastasius, Urbitius, Proclus, Philargus, Castor, Milites, Zeno ebrius.

I Procle propera; terga Longini preme.
Reprênde profugum. Capere si vivum nequis,
Prostêrne. Monstri perfer extincti caput.
Pr. *Quà tenuit hostis, Miles hâc urge gradum.*
Vrb. *Imperet Anastus; orbis imperium regat.*
Omnes. *Imperet Anastus, orbis imperium regat.*
Vr. *Depone sagulum; quasq;*[1] *Longino notas,*
Quae decora regni Frater aptabat, cape.
Meliùs in istas sceptra quadrabunt manus.
Imperet Anastus, Orbis imperium gerat.
Omnes *Imperet Anastus, orbis imperium gerat.*
Ana. *Tandem volutam cerno fortunae Rotam.*
Cujus superbos aethra non animos capit,
Non scelera mundus, mordet en praeceps humum.
Infame monstrum! Deditum Furiis caput!
Stagnum cruoris! Bellua humanâ latens
Dudum figurâ! Siccine imperii jubar,
Sic decora clarae sortis, Augustum genus.
Decuit popinâ, sordibus, ructu, mero
Contaminare? O regii opprobrium gradus!
Pudorque Regum! Perge, ronchando, efferum
Profla furorem; volve de latere in latus,
Vino sepultos pariter et somno sinus.
Ructa cruorem, quo sitibundas diu.
Fibras rigasti; faxo furiosam brevi

[1] Insignia Imperii habitumque Regium Longino coronando coeparatum induit Anastasius.

Animam inquinato pectore expiras.[1] *Age*
Surge fera; causam perage, te Judex vocat.
Vrbitius[2] *ausa prodat.* Vrb. *Incestu toros,*
Funeribus aulam, Jure violato forum,
Terram cruore, spiritu elato Polum,
Dedecore regnum, regios artus mero,
Fati. Phi. *Cremetur.* Anast.[3] *Quando se, regni decus,*
Patriam suosque funeri infesto dedit,
Sepultus ante fata sub tumulo evomat
Animam scelestam. *Miles in scutum*[4] *leva.*
Jam me superba voce Bubonem voca;
Voca malorum nuncium. In tabulis nota,
Simplex probusque: nec fide, nec time.
Ferale monstrum! I, patere, quàm simplex tibi
Probusque *poenam jungit horribilem. Jace*
Vivus sub atro lapide, dum nigram expuas
Rabiosus animam: frater accedet[5] *comes.*
Ibo, et sepulchro funus invisum dabo.
Praeite socii. Pompa feralis vocat.

1 Pedem Zenonis collo imponit.
2 Anastasius considet in Regia sede tanquam judex causam Zenonis auditurus.
3 Fertur sententia.
4 Attolitur Zeno ebrius in scuta Militum.
5 Effertur Zeno ad sepulchrum comitante Anastasio.
6

SCENA X.

Longini pavor, Amentia, Desperatio.

Loaginus, Umbrae.

Quis[1] *me recessus, quaeve sepositi tegat*
Mundi latebra! Merge lucentem diem,
Invise sol. Horrida tenebrarum chlamys,
Caligo, noctis horror, umbrosum chaos
Involvat Orbem, redde inaspectam fugam.
O ludus aulae: Dira fortunae rota!
Infausta fata! lucis inimicae faces!
Huc è superbo tractus in praeceps gradu
Tandem revolvor? Profugus, abjectus, miser
Mundi per omnes erro ludibrium plagas.
A latere Civis, Miles á tergo premit.
A fronte, quisquis scelera perpessus mea.
Vndique tenemur. Fugio. nec fugio tamen.
Alios ut hostes fugiat, ô quoties sibi
Objecta mentis forma terrores movet!
Quoties tremendos Ditis obtrudit rogos!
Suspicio coelum: Fulmen extimeo miser.
Despicio terram? Opaca Tartarei reor

1 Clamantibus intus Militibus prodit Longinus collo in fasciam sericam nigram tanquam in laqueum inserto, nudam sicam dextera praeferens, sine galero, horrante capillo.

Hiare mundi. Fremuit à tergo sonus?
Adesse culpae suadet ultorem timor.
Mox latera pulsat horror. Hinc illinc faces
Ardere visae; flagra terribili quati
Sonore. Totus undique in nostros metus
Conjurat orbis. Major arcanas tamen
Vexat medullas angor: aeternus jecur
Corrodit intus cancer, et fibras vorat.
Sic inter istas mentis attonitae faces,
Inter tumultus, taedia, pavores, minas,
Speciesque poenae mille, proh poenae genus!
Volvor, revolvor, rapior, abripior premor.
Vincis, Pelaggi, vincis, Excidimus loco.
Excidimus?[1] *Vnde! Quis! Gradu Caesar, Ducum.*
Propago. Ab arce tu quoque aetherea ruis,
Rutule, rutule Phaëton. Fuge ignem tetrici
Jovis. Vocamur![2] *Caeca Longinum undique*
Fortuna, per que lustra subque cornibus
Lunae silentis quaerit. Heus, coelum tace.
Benè est, Reliquiae sortis antiquae, hoc et hoc,
Quantùm[3] *placetis. Nunquid ad Manes iter,*
Iter retrusum triste, latebrosum, cavum,
Effodiet iste ligo! Penetremus.[4] *Meis*
Rigidior astris terra successum negat.
Ista[5] *cavebo medius in terra specum.*
Age cuspis, auspicare pallentis viam
Erebi; repostas ore ferrato fibras.
Punge et repunge, donec impuro fugax
E pectore, indignata cum gemitu stygem
Reposcat anima. Sin aberrabit scopo
Ferrum, subibo pondus infelix trabem.
Inferne Princeps, torve tartarei lacus
Regnator; uni tota Longini retro,
Cûi servit aetas, pande inexpleti sinus
Orci, sepultos hospes irrumpit lares.
Valete sydera, semper infestas mihi
Largite flammas. Stygia me tellus manet.
Valete turres; unde per praeceps cado
In alta Ditis. Tartari ad fundum ultimum.
Vale, aula, casus uma molitrix mei.
Aliam sub aulam vulnere aeterno. Um. Pel. *Cave,*[1]
Stant alia fata. Cernis? Hic lethi cruor.
Haec te securis vulnere aeterno premet.

1 Insanit.

2 Summis pedibus incedens fugam simulat.

3 Funem et pugionem exosculatur primo; deinde amplexatur.

4 Sedens in terra pugione fodit.

5 Indigitat pectus suum.

1 Pelagii Umbra praeferens securim, qua plexus est, excutit Longino sicam.

Lon. *Premet, premet, premet, haec securis*[2] *vulnere*
Aeterno? Adeste tela, mendacem probo.
Pretiose funis, digne qui Regem trabe
Nectas ab alta; Pugio fefellit fidem;
Tu frange certus colla; Vm. Gaz.[3] *Craterem priùs*
Fuso replebis sanguine. Lon. *O moles mali!*
Proc. *Pergite,*[4] *nefandum rapite Longinum ocyùs.*
Ocyùs eatur, ocyùs. Lon. *Miser, fuge*
Fuge, fuge. Umb. Eup.[5] *Siste, siste.* Lon. *Proh monstri genus!*
Styx alta! Styx profunda! Proc. *Properate ocyùs.*
Lon. *Quis me per auras turbo!* Vmb. Har. *Sta, clausa est via.*
Lon. *Etiamne ad Orcum?* Pro. *Prèndite.* Lon. *O tellus hia!*
Hâc pateat iter. Pel. *Heu sanguis!* Lon. *Heu! fata improba!*
Pro. *Hàc, hàc, propè est, tenete.* Lon. *Stat,*[1] *furiis caput*
Vltro vovere. Adeste qua datur. Vmb. Bas. *Retrò.*
Pro. *Stringite*[2] *fugacem. Miles, obtrunca, feri.*
Vmb. Bas. *Sic jam supremus fabulae ultricis mihi*
Exigitur actus. Veniet in Stygem comes
Cum fratre Caesar. Pendula alterius caput
Jam jam securis urget. In tumulo merum,
Animamque ructat alter, ut quondam horrido
Polyphemus antro. Age, discute soporem, fera.
Audire quaestus pariter, et furias juvat.

2 Longin' fasciam circumdatam collo arripit, suspendium med itans.

3 Gazaei Umbra calicem praeferens ex quo venenum hauserat.

4 Clamant post aulaea insequentes.

5 Vmbra Eupheimiani praeferens sicam, et sanguinem.

6 Umbra Harmatii praeferens securim cruentam.

1 Hic Umbrae prodeunt singulae à diversis partibus quà abitum quaerit Longinus.

2 Capitur in fuga Longinus, et capite plectitur intra scenam.

SCENA VLTIMA.

Zenonis in sepulchro furor.

Zeno, Vmbra Longini, et Pelagii, etc.

Zeno.

Nondum[3] *revectus axe lucescit dies?*
Nox furva! Nox opaca! Quis[4] *ferri rigor*
Incubat in artus? An[5] *catenarum domat*
Immane pondus? Friget attactu chalybs.
Specus! Specus nigrore formidabilis!
Adeste,[1] *Proceres! Nemo Zenonis timet*

2' Scenâ conversâ appareret Zeno in sepulchro. Thorace detracto, oneratus vinculis.

4 Credit se in lecto evigilare.

5 Attollit undique brachia tentabundus.

[1] Vocat proceres. Haec omnia interpunctim, et lentè pronuncian tur.

Furias morando? Frater, huc frater manum.
Sebastiane! Procle! Tartareos lacus
Testor, revellam capita. Sic trahitis moram,
Vocante Rege? Miles, accelera gradum,
Adeste Ephebi. Nullus Augustum levat?
Vbi sum? Sub umbra Ditis, an sub horrido
2 Manibus tentat parietes. *Telluris antro,*[2] *ubi mortis aeternae sedet*
Imago, noctis horror, et nigri quies
Famula silenti; Frater, ô frater! Stygem
Si luce cassus teneo, cur cessant faces
Vltoris ignis? Flagra cur Furiae tenent?
Vos monstra Barathri, torva Geniorum cohors,
Vulgus Acherontis, Spectra pallentis plagae,
3 Arrigit aures. *Adeste; ho! ho! ho! ho! Adeste, cingite Augusti latus!*[3]
Latè silescunt omnia. O dubiam vicem!
Vbi sum? Vigilne spiro? an elusum sopor
Sollicitat Vmbris! Dira Zenonis mala!
Vmbrae nocentes! Somnus ô nimium gravis!
4 Longini Umbra è suo sepulchro. *Longine.* Vmb. Lon. *Fratris*[4] *desine infausto sono*
Vrgere manes. Me premit lethi sopor.
Dedimus bipenni colla, tu tumulum tenes,
Sepultus ante funus. Age, diram ejice
Festinus animam, te moror. Sontum domos,
Nisi, Duce te, subire me Judex vetat.
Zen. *Sic fata vertunt? Vivus in tumulo? Heu nefas*
Nefas Tonantis! Zeno, terrarum potens,
Fraenator orbis, lapide sub nigro jacet,
Sepultus ante fata? Populares! opem!
Eripite Regem. Claustra funereae domus
Diruite: vasto sternite fragore omnia
1 Arrigit aures. *Properate.*[1] *Nemo tendit Augusto manum?*
Desertus! Heu desertus! Exclusus Polo,
Soloque jaceo. Informe proh lethi genus!
Erepta regna, frater extinctus, procul
Famuli Sepulchro Caesar Augusto jacet,
Nox horret, urgent vincla, corrodit fames,
Frigus remordet, spiritum exhaurit vapor:
Tremiscit animus, mille vulturibus jecur
Tunditur iniquae mentis ac vitae reum.
2 Vmbra Pelagii Zenonis tumulum inspicit. *Crudele coelum! Monstra*[2] *sine luce intuor.*
Pelagius! Atra spectra! Pellagi amove
Vultus tremendos! Fateor, insontem neci
Dedi; Quid urges? sanguine exuror tuo.

Desere sepultum. O mole si fracta ruat
Orbis! vetustum cuncta si repetant chaos!
Nec sit, flagello scelera qui plectat, Deus!
Mors atra, mors horrenda, mors atrox, veni.
Aura, aura, anhelos aura destituit sinus
Stygiae sorores![2] *aura!*

s Conversa repentè scena praeripitur aspectus Zenonis moriētis prae inopia aeris.

Basilisci Vmbra Tragoediam claudit.

Vmb. ——— *Sub ripa Stygis.*
Captabis auram. Funde sceleratam priùs
Animam; moramur. Fratris interea lubet
Spectare pompam. Funus in muros subit.

Procedit pompa funebris Longini.

Pompam praeibat Proclus habitu militari. Sequebantur Milites 12 bini, ac bini versis in terram hastis. Mox Tympanista, cui adhaerebat Vexillifer. Tympanum tegebat pannus niger. Subsequebatur Carnifex, hasta praealta caput Longini praeferēns. Ponè sequebantur sex Pueri atrati, quorum Parentes Longinus sustulerat. Hi sagittis caput Longini petebant.

1 Hic mutatur scena: visuntur 9. Sepulchra cum suis quaeque demortuis. Super Sepulchra cernuntur insignia mortuorum suis labaris. Qui in sepulchris apparebant; hi erant: Zeno, Longinus, Harmatius, Pelagius, Euphemianus, Gazaeus, in aliis tribus octo illi Duces cum Harmatio capti.

Agmen claudebant duo Milites.

Haec fata Regum. Tollit ambitio gradum.
Quem sors ruina sternat. Imperio impotens
Exsurgit animus, inque sydereas volat,
Superbus arces, unde sub stygis vada
Vltima relapsus, solvat aeternum nefas,
Testis cruenta fronte sanguineum undique
Caedis theatrum.[1] *Quantus effluxit cruor,*
Vt aestuantem Caesarum expleret sitim!
Solvere tandem mentis immodicae vicem
Corruit uterque. Jamque sub Erebum dati,
Mecum perennes criminum poenas luunt.

Kürzer muß ich mich bei der Beſprechung der übrigen Stücke faſſen. Die Angabe des Argumentums und das Perſonenverzeichnis des zweiten Stückes mögen zunächſt folgen.

[1] Wohl corrupte Interpunction. Vielleicht : , ?

MERCIA

SEV

PIETAS CORONATA.

TRAGOEDIA

Acta feriis Bacchanalibus, Anno 1648.

In Collegio Anglorum de Vrbe: sexies data, semper placuit.

ARGUMENTUM.

Anno post Christum natum circiter sexcentesimo sexagesimo, regnabat in ea Angliae parte, quae MERCIA dicebatur, VLTFRUS, inanium Deorūm propugnator acerrimus. Huic erant filii duo, egregia INDOLE Adolescentes, VLFADUS, et RUFFINUS. Venandi causa receperat se Rex in arcem, VLFERCESTER dictam, frequentibus sylvis circumdatām. Haud procul ab ea Arce degebat cum paucis Sacerdotibus CEADDA Episcopus, postea in Sanctorum numerum relatus. In hunc per occasionem venandi cum principes incidissent, ab eo ad Christi fidem traducti, Baptisma suscepêre. VLFERUS, re intellecta, Procerum quorundam, et praesertim VEREBODI, Hominis perditissimi, hortatu, convolat ad Aedem CEADDAE, filiosque, ipso, ut creditur, Baptismatis die, contemplationi vacantes, propria manu interficit; ipse deinde ad fidem conversus. *Ita Cambdenus in sua Britannia. Stoiis in Annalibus Hist. Petroburgensis, etc.*

PERSONAE.

ULFERUS, Merciorum Rex.
ULFADUS, } Filii Ulferi.
RUFFINUS, }
THEORGUS, Archiflamen.
LYCAMBER, Theorgi filius.
JUMINA, Militiae Praefectus.
VEREBODUS, }
ETHELBERTUS, } Proceres.
FABA, }
EADBERTUS, }
CHOREBUS, } Regii Venatores.
FAUSTUS, }
LEMURES, sex in Deorum speciem compositi.

Armigeri Deorum sex.
Sylvani seu Fauni sex.
Milites octo.
Ephebi duo.
Nuncii tres.
Ceadda Episcopus.
Clytus,
Probus, alio nomine Tityrus } Sacerdotes.
Christus.
Chorus sex Angelorum.
Angeli Vindices duo.
Genius Furoris.
Sex Comites Furoris.

Dieses Stück, aus der heimischen Geschichte gewonnen, wird auf die Jugend des englischen Kollegs tiefen Eindruck gemacht haben. Seinem ganzen Inhalt nach fördert es auch die Tendenz des Kollegs, indem es Missionswerk und Märtyrertod zweier Jünglinge darstellt. Der Aufbau ist ähnlich wie im „Zeno". Die Stelle des Prologs vertritt: Scena I. „Tragoediae praeludit Genius furoris." — „Aperta repente Scena, visitur furoris Genius umbilico tenus in terram adhuc immersus. Adstant utrinque terni alii Genii: diversos furoris effectus habitu oris gestuque exhibentes". Der Genius deutet den ganzen Verlauf des Stückes an, und das Präludium schließt in folgender Weise: „Gerebat pyxidem auream è cingulo pendentem, pulvere venenato plenam." Das antike Vorbild der Pandorabüchse liegt nahe. Der Genius sagt:

„Sin me Tragoedum cernere furentem juvat,
Dispello nubes: facinus egregium paro.
Saevire Regibus etiam in propriam licet
Impune prolem. Summus ad scelera gradus
Est insolenti iunctus imperio furor. —
At ecce putris cogit in fugam senex." —

Nun erscheinen (Scena II) „Ceadda Episcopus" und „Comites duo." Ähnlich wie Calderons Cyprianus, welcher im Anfang des Dramas in Begleitung Clarins' und Moscons in einsamem Walde auftritt, sagt unser Bischof zu seinen Begleitern:

„Remeate Comites. Nemora secretus peto.
Regnator Orbis, Christe, regnorum salus,
Te quaero solum, solus ut tecum querar.“

und nun: „predicandi studio solus in silvis deambulat.“

Sein Monolog exponiert das Drama. In Mercia herrscht Ulferus, ein Götzendiener und Feind der Christen, welcher, gestachelt von verderbten Höflingen und Götzenpfaffen, gegen Christum wütet. Er hat zwei Söhne Ulfadus und Ruffinus. Seit einiger Zeit haust er Jagens halber auf dem Schloß Ulfercester, in dessen waldgeborgener Nähe Ceadda mit einer kleinen Gemeinde weilt. In der 3. Scene trifft nun dieser im Walde die beiden Prinzen, welche, müde von der Jagd, am Fuß einer mächtigen Eiche auf den Stufen eines Juppiteraltares eingeschlafen sind. Die Scenenvorschrift lautet: „Diductis proscenii valvis, visitur ingens Quercus. Ad hujus pedem stat Ara Jovis, fulmen dextrâ tenentis. Principes Ulfadus et Ruffinus per herbam strati, leniterque utrique arae cornu innixi dormiunt.“ — Das ist ein gutes Stück Druidenlandschaft. — Dieser Anblick ergreift den Bischof mächtig: „Hîc rapitur in extasim Ceadda. Descendit Christus, medius inter choros Angelicos pulcherrimi Regis instar. Angeli ferunt manibus coronas, sceptra trabeas etc. Ubi Christus apparet, ex imo altari egreditur serpens et abit. Mox statua Jovis occultâ vi ad terram profligatur. Angeli interea canentes invitant Principes ad Christum.“ Der „Cantus“ der Engel schließt:

„Vosque tenellos modò Tirones
Ad sua Ductor vexilla vocat.
Ulfade veni, Ruffine veni!“

Alles Geschilderte schauen und vernehmen die schlafenden Jünglinge in einer Traumvision. Den Erwachenden erklärt Ceadda die Bedeutung des Gesichtes. Begeistert lauschen sie seinen Worten, und er nimmt sie einstweilen als Katechumenen auf und giebt jedem der beiden ein goldenes Kreuz. Der Bischof geht. Die Jünglinge werfen das Juppiterbild um und zerstören den

Altar. In diese Scene tönt von Zeit zu Zeit, wie in der Gartenscene von „Maria Stuart", das Jagdhorn herein, welches das Nahen des Gegenspieles ankündigt. Die Jünglinge verbergen sich. Verebodus, der Jago des Stückes, tritt auf, an seiner Seite Chorebus, welcher kräftig ins Horn bläst. Er ist auf der Suche, wie „Jephta", nach den Prinzen. Ulfadus meint: „Verebodus est, audire bacchantem juvat." Verebodus beginnt ciceronianisch:

„Quousque pueros venor immani fera
Nil mitiores? pestis errantes premat.
Ergo insequendi restat aeternus labor?
Ubi latitatis monstra? fulmineus cremet
Ignis vagantes. Dira venandi sitis!
Crudelis ardor, perdere insontes feras! u. s. w.

Chorebus bläst wiederum ins Horn. Verebodus trifft auf die umgestürzte Statue, stößt mit dem Schwerte nach derselben und erkennt mit Entsetzen zu spät, daß es das Bild Juppiters sei. Zu Chorebus ruft er: „Gesta Christiadum vides" und eilt davon, um den Archiflamen Theorgus zum Zeugen des Sacrilegiums zu machen. Die Jünglinge ermuntern sich gegenseitig zur Ausdauer und tauschen zum Zeichen ewiger Treue ihre Ringe miteinander. Die Jagdhörner ertönen, und Ulferus erscheint mit den Jägern auf der Bühne, um einige Augenblicke von der Jagd zu ruhen. Da ruft hinter der Scene der königliche Jäger Faustus: „Ruit Aper, heu! ruit aper!"

Er kommt auf die Scene und ruft:

„O Caelum! o Deos!
Fugit! fugit Aper. Tela! per sentes Aper
(Hecaten triformem testor!) elapsus fugit."

Der lebhafte Jagdlärm wird in Scena VI. plötzlich unterbrochen durch das Erscheinen des Archiflamen Theorgus, welcher Ulferus anführt:

„Occlude fauces lanio: sum praeses Deum.
Ulfere regnas? an diem lusus teris?

Venabulo sectaris atroci feras,
Hostes Deorum praeteris? ferox aprum
Sylvas ruentem figis: Hebraeos sues,
Qui templa et aras coelitum, et divum toros,
Demoliuntur, pace das alta frui? —
En cerne coram, cerne furiarum nefas —

ſchreit er laut und weiſt Ulferus auf die Juppiterſtatue. Der König bringt zuerſt zornig mit dem Schwert auf Theorgus ein, ſpäter aber verſpricht er Rache. Chorebus klagt den Verebodus des Sacrilegiums an, weil er ſeinen Dolch in die Statue geſtoßen habe. Es kommt ſogleich zu einer erregten Gerichtsſcene, deren Ende die Abführung des Verebodus in den Kerker iſt. Dieſe That wird verhängnisvoll für das Schickſal des Königs; denn Verebodus ſinnt von dieſem Augenblicke an nur mehr darauf, ſich an Ulferus zu rächen. Zunächſt ſchließt der I. Akt, der Aufforderung des Chorebus gemäß:

„Venando fessos nemora festivis parant
Recreare Choreis, Gramen in toros patet“

mit „Chorea faunorum“. „Deinde Chorus Musicorum vel Interludium“. Dies wieder nach jedem Aktſchluß. Dekorationen werden in dieſem Akt zwei verwendet, verſchiedene Waldpartien darſtellend.

Actus secundus.

Die erſte Scene führt uns in den Königsſaal, wo Ulfadus, wenn auch gegen ſeinen Willen, feierlich als Thronfolger erklärt und gekrönt wird. Derartige Scenen typiſch. Dem Akt der Krönung folgt:

Ludi Regii in Coronatione Ulfadi.

ARGUMENTVM LVDORVM.

Cadmus Thebanus, proseminatis dentibus Draconis, Milites è terra excitat. Hi Chorea militari concurrentes, mutuis vulneribus occumbunt. Cadmus in fatis esse ait, ut vitam recuperent, si praestantissimi Principis sceptro contingantur. Quare Vlfadi sceptro

tacti ad vitam revocantur, et Principis manum deosculati recedunt.

CADMUS.

Dentes Draconis, semen horrendum sero:
Erumpe sulcis, Martis in furias, Ducum
Depraeliatrix turma. Victrices diem
Victaeque palmae fronde non una colant.

Hic excitantur milites, et Choream militarem agunt, qua finita

CADMUS.

Sic Marte Martem stravit alterno cohors, 1 Sceptri contactu excitantur.
Servare Regum est. Lucis ereptae jubar
Hac lege spondent fata, si princeps, tui
Fulgore sceptri tangat extinctos honor.
Vlfad. *Sceptrum parentis posce.* Cadm. *Fatorum vices* 2 Arma, ad Principis pedes deponunt, resumunt, et manum deosculati recedunt.
In te recumbunt. Vlfad. *Vivat Heroum genus.*
Cad. *Exurge martis, luce meliori,*[1] *Phalanx:*
Tantaeque prona sortis authorem cole,
Orbis triumphum, proximum Vlfero[2] *caput.*

Scena II verkehrt die Freude in Aufregung und Trauer. Ein Bote kommt mit der Kunde von der Verbrennung des Apollotempels. Die Christen werden als Brandstifter beschuldigt. — Derartige Motive kommen häufig vor. Ihre Vorlage bietet die Geschichte der Christenverfolgungen. Die Art, wie Tacitus Neros Verfahren schildert, treffen wir in Schulkomödien oft an. Auch der rasche Wechsel, die Wirkung durch Kontraststcenen und das Motiv der Hiobspost — im Anschluß an die Technik der Botenrede der antiken Tragödie — sind typische Momente. — Ulferus fordert die Versammlung auf zur Bestrafung der Christen. Alle ziehen übereinstimmend die Schwerter außer dem eben gekrönten Prinzen Ulfadus. Alles staunt — und nun kommt eine der häufigen Bekennerscenen — der Prinz erklärt sich als „Christi sequax." Der König stürzt mit offenem Schwert auf ihn los, aber Faba hindert ihn mit den Worten: „Magicus Ulfadum dolus forsan fefellit." Der Prinz wird fortgeführt. Scena III. Der König berät mit Theorgus den Zustand des Prinzen und giebt

dem Archiflamen den Auftrag, Ulfadus zu bekehren. Scena IV. Theorgus, der Unbill, welche ihm durch Ulferus im Wald angethan worden, eingedenk, ſpottet des abgehenden Königs:

„Laesit Theorgum truncus — et fidit tamen.
Repetit amicum, fauce quem rabidâ canem,
Canem triformem dixit“ etc. —

und ſinnt über einen Racheplan. Scena V. iſt eine Spott- oder Prellſcene, wie häufig in unſeren Dramen. Übrigens kennt ſie auch das altengliſche Theater. „Theorgus avaritiae studio duos Aulicos deludit.“ Man denkt auch an Hamlet und die Höflinge. —

Theorgus prellt den einen um eine goldene Kette, den anderen um eine goldene Schale und ſagt ihnen dafür die Zukunft voraus und ſchließt: „Vatum strepentes anser augebis greges.“ In Scena VI berät Theorgus mit Lycamber, ſpricht ſeine machiavelliſtiſchen Prinzipien (— ein häufiges Motiv des Ordensdramas — übrigens auch im altengliſchen Theater) aus und bereitet den Verrat vor.

Hierauf: „Chorus vel interludium.“

Actus Tertius.

Die erſte Scene wieder echt ſchulmäßig. Ulfadus beſtärkt den ſchwankenden Ruffinus im Glauben. Schluß wieder: Ring- und Kreuztauſch. In der zweiten Scene wird die Intrigue des Theorgus wirkſam. Sie baſiert auf einer Wendung des aus der Geſchichte und den Klaſſikern bekannten Zopyrusmotives. — Wer die Unterrichtsmethode der Jeſuiten kennt, ſieht in den Tragödien an vielen Stellen die Schule als Grundlage. — Blutig verwundet, flieht Lycamber zu Ulfadus unter dem Vorgeben, er werde von ſeinem Vater verfolgt, weil er Chriſt werden wolle. Er wird natürlich aufgenommen. Gleich in der folgenden Scene wird aber Lycamber, auf Theorgus' Befehl, von Soldaten gefangen und in den Kerker geführt. Alles iſt abgekartetes Spiel.

Scena IV. nimmt den Faden der Geſchichte der verletzten Juppiterſtatue wieder auf. Wir haben hier wieder eine Gerichts-

verhandlung, in deren Verlauf auch Ruffinus Gelegenheit bekommt zu einer Bekennerscene. Diese Scene enthält bei allem Ernst, wie unser ganzes Drama, komische und humoristische Elemente. Verebodus wird in Fesseln vorgeführt, wird zum Flammentod verurteilt und wendet sich an die Höflinge:

„O fida Procerum! Fida sociorum manus!
Eripite amicum funeri horrendo; moram
Poscite Tyrannum."

Die scenische Bemerkung dazu lautet: „Omnes Proceres contrahunt humeros." Nun bekennt sich Ruffinus als Vernichter der Juppiterstatue und als Christ. Er wird abgeführt. Verebodus ist glänzend gerechtfertigt, ja der König überträgt jetzt ihm die Aufgabe, die Prinzen zum Kult der Götter zurückzubringen. Verebodus verspricht alles, plant aber „apud se Ulferianae domus ruinam." Es kommt also zur Intrigue des Theorgus eine zweite. Verebodus ist nun der erste Mann am Hofe. Die Höflinge drängen sich mit Beglückwünschungen an ihn: aber „Verebodus ad singulorum salutationes tantum contrahit humeros." Der Akt schließt sodann mit dem bei guter Darstellung gewiß komischen Effekt: „Verebodus contractis humeris omnes salutans exit."

Chorus vel Interludium.

Den Verlauf des vierten und fünften Aktes will ich nur kurz anführen, um einige besondere Momente speziell hervorzuheben. Die beiden Prinzen sind standhaft im Glauben, wie in Calderons „principe constante", welcher als klassischer Typus dieser Bekenntnisstücke gelten kann, sie erhalten durch Ceadda Unterweisung in der Lehre Christi und werden endlich der Taufe würdig befunden. Diese ganze Entwickelung des Spieles geht unter Gefahren vor sich, wie sie etwa die Christen Roms während der Katakombenzeit zu bestehen hatten. Die Intriguen des Gegenspieles laufen fort, und endlich gelingt es Verebodus, den jähzornigen König so aufzureizen, daß er hineilt und seine Söhne in dem Momente, da sie eben die Taufe erhalten haben, mit eigener Hand ermordet. Theorgus und Verebodus leiten die Intrigue, Lycamber ist das Werkzeug

derſelben. Kaum iſt aber die That geſchehen, ſo erfolgt eine Peripetie durch göttliche Einwirkung:

„Verebodus detecto per insaniam dolo divinitus punitur. Ulferus dolore sceleris captus, filiorum precibus ad Christum convertitur. Der Genius furoris, welcher das Stück eingeleitet hat, erſcheint in der letzten Scene wieder auf der Bühne. Wie Oreſtes von den Eumeniden verfolgt, raſt Verebodus daher und ſchwätzt im Wahnſinn die Intrigue aus. Jetzt fallen dem König die Schuppen von den Augen, und verzweiflungsvoll ruft er:

„Stravi innocentes? Torva Tartarei lacus
Properate monstra! Gorgones Lernae malum
Chimera flammis cincta, Centauri truces,
Scyllae biformes, Vultur, Harpyae, canis,
Ferte, agite, rapite, tundite infaustum caput.
Furor nefandus! Regis horrendum nefas!“

Verzweiflung will ihn erfaſſen, da erſcheint, wie in der „Tochter Jephtes“ Chriſtus in ſeiner Glorie. Neben ihm ſtehen „in nubibus“ Ulfadus und Ruffinus „jam beati.“ Die Söhne leiſten Fürbitte für den Vater, welcher nur „fraude delusus“ gehandelt habe. Er verſpricht Buße, der greiſe Ceadda erſcheint. Der König ſchwört die Heidengötter ab, entäußert ſich des königlichen Schmuckes und ſchließt mit den Worten:

„Unus Brittannum Christus imperium regit“.

Dieſes Drama iſt nach Form und Inhalt gewiß paſſend geweſen für das Collegium Anglorum zu Rom, welches Miſſionäre für England ausbilden ſollte. Es iſt gewiß auch kein Zufall, daß die Stücke unſeres Joſephus Simon zu St. Omer aufgeführt worden ſind.[1]

Unſer „Mercia“ hat fünf Akte, wovon der I. Akt 6, der II. 6 — Einſchub: „Ludi Regii“ u. ſ. w. — III. 7, IV. 7 und der V. 8 Scenen enthält. Der Aufbau iſt alſo der antiken

[1] Ich erwähne hier gleich, daß ich noch ein anderes Märtyrerſtück aus der engliſchen Geſchichte kenne, deſſen Titel lautet: „Erbärmlicher Mord Kenelmi, Königs in Mercien, öffentlich vorgeſtellt im Jeſuitengymnaſium zu Conſtanz 1662.“ —

Theorie gemäß ziemlich regelmäßig. Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung fehlt. Es kommen Zwischen- und Nebenhandlungen vor. Die Zahl der Agenten beträgt rund 70 Personen. — Das Ensemble, nach Art der christlichen Malerei aufgefaßt, ist sehr beliebt. Verschwörungs- und Räuberscenen geben dem Drama einen ganz romantischen Anstrich. Die Waldlandschaft rauscht durch das ganze Stück, während „Zeno" von Grab- und Moderduft erfüllt ist.

Das Komische tritt hier nicht grotesk wie in „Zeno" auf, sondern als Witz, Spott und Satire, so daß man häufig an die Art der Clowns gemahnt wird. Auf eine Räuberscene sei hingewiesen, in welcher eine gewisse Komik nicht zu verkennen ist. Es ist Scena II von Akt IV. — Unter den „Regii Venatores" kommen ein „Chorebus" und ein „Faustus" vor. Der erste ist infolge falschen Zeugnisses verurteilt worden und verbindet sich nun mit Faustus zu einem Räuberleben. Der Priester Tityrus, welcher von Ceadda an die Prinzen abgesendet wird, fällt den Räubern in die Hände. Chorebus schreit:

„Sta! Redde tela!

Tityrus: „Tela, quae nusquam gero?"

Faustus: „Nusquam sceleste?
Grande qui nodis geras. Ferroque robur."

Tityrus: „Vimen innocuum vides.
Sudem innocentem.

Chorebus: „Tela nisi mittis manu: Peris
Avernum testor" u. s. w.

Nun rauben sie den Priester nach allen Regeln der Kunst aus, nehmen ihm seinen Stab, seinen eisernen Bußgürtel und ziehen ihm endlich „codicem Evangeliorum" aus der Tasche. Da kommt nun wieder die Magie ins Spiel. Faustus sagt:

„Murmur hic Magicus latet —
Commissa foliis carmina; legamus notas.
M. A. 4. Magicum Volumen? Totus aliquando pates.

Tityrus: „Matthaei Evangelium" . . .

Faustus: „Tace sceleste! monstra verborum canis."

Chorebus lieſt: „Homo quidam descendebat ab Hierusalem in Jericho et incidit in latrones". — und ruft:

„Nefas! Latrones nos arte magica vocat.
Age nunc; moventur mortis ac vitae vices"

u. ſ. w. — Der Prieſter wird durch die Ankunft ſeines Genoſſen gerettet. Die Räuber fliehen. Noch einmal ſehen wir ſie in Aktion. Sie rauben den Prinzen Ruffinus im Walde aus und binden ihn an einen Baum; denn Fauſtus meint: „Spolia ditarunt satis. Nil sanguinis opus. Regis in prolem nefas vibrare ferrum." Ulfaldus befreit ſpäter den Bruder; über das Schickſal von Chorebus und Fauſtus vernehmen wir nichts mehr. Ob der Name dieſes „Fauſtus" aus der Fauſtſage ſtammt, weiß ich nicht. Der Name Tityrus gemahnt an Ekloge und Schäferſpiel. Die Scenenanweiſung ſagt: „Prodit Tityrus ferens baculum et aviculam caveae inclusam." Auch das Eremitenmotiv ſpielt in die Scene herein, indem Ceadda durch den Wald ſchreitet. „Exclamat inter meditandum et exit" — das iſt wieder völlig Schule. — Typiſch ſind eine ganze Reihe von Kerkerſcenen, in welchen an die gefangenen Prinzen die verſchiedenſten Verſuchungen herantreten. Beſonders glänzend iſt die Verführungsſcene im fünften Akte, wo Theorgus eine ähnliche Rolle ſpielt, wie der Magus in „Zeno". Sie mag hier folgen:

ACTUS QUINTUS.

SCENA I.

Theorgus variis artibus Vlfadum frustra oppugnat.

THEORGUS, VLFADUS, RUFFINUS, Sex Lemures in speciem Deorum transformati, sex itidem alii Deorum Ephebos mentiti.

THEORGUS.

1 Principes visuntur in suo quisque carcere dormiens.

Vbique nox est; carcer et mundus pares
Densant tenebras. Mira res! Ferro jacent
Situque pressi, mortis haud ictu procul;
Tamen sopore blanda permulcet quies.

Nunc si quid artis, si quid imperii manet
Agiles in umbras, Morpheus partes agat,
Pulchroque Juvenes Numinum eludat choro.
Vbi nodus arte major humana incidit,
Inflecte superos: si nequis, Erebum cie.
Coelumne an orcus, tenue discrimen, modò
Rogata peragant. Virga pollentis manus
Vtrumque pandit limen. Audimur. Sonat.
Jupiter honores, Plutus Attalicas opes,
Illustre Phoebus numen, invictum malis
Animum Gradivus, robur Alcides feret.

Prodeunt hic falsi Dii, suo quemque Ephoebo praeeunte. Ephoebi Deos canendo celebrant à dote cujusque propria.

CANTVS.

Iupiter Princeps hominum Deûmque,
Jure qui primas sibi poscit aras,
Sceptra Regnorum, trabeasque Regum
Dividit Orbi.

Phoebus afflabit decus invidendae
Lucis, et latè volitans per urbes
Nomen, Aeterno comes ibit aevo
Fama Superstes.

Arma Bellorum Pater, Arma Mavors
Spirat; et saevo metuendus ense
Spargit invictu nimium flagrantes
Pectoris ignes.

Mercuri, Summi Jovis ac deorum
Suada: cui fando natat ore virtus.
Vim dabis mentis, rapidumque linguae
Ducere flumen.

Robur Alcides bene copulati
Corporis firmat, solidasque nervis
Artuum vires, humeris potentum
Tollere coelum.

Pluto semotas opulentas auri
Proferet venas, et amica sceptris
Dona Telluris. Fluet Aula fulvae
Munere lamnae.

Ergo Panchaei pia dona thuris,
Dulce Par,[1] senis adolete Divis,
Mox sacer pingues cruor hostiarum
Imbuat aras.

Peracto cantu Ephoeborum, Diis choreas agunt, quibus nondum finitis.

VLFADUS.

Disrumpe spectra, dissipa larvas Deus.

Evanescentibus repentè Lemuribus.

Theor. *Pervicta fraus est. Restat horrifico patris*
Terrere jussu. Fata vel superi timent.
Exurge. Somno tempus aeternum manet.
Vlfad. *Quisme quiete solvit in curas?* Theo. *Dies*
Fati suprema. Cernis?[1] *Haec metam tuis*
Apponet annis hora, qua lapsa rogus
Ardebis igne lento, et invisam Diis
Animam sub umbras, Diti plaudenti, feres.
Haec jussa Patris, fatum ineluctabile.
Vlfad. *Ergo moriendum est? Grata vox! Blandum melos!*
Sed ante fata gratiam exilem rogo.
Da, fratris uno frater aspectu fruar.
Theorg. *Optem, sed arcto Regis edicto vocor.*
Vlfad. *O per tuorum, quidquid est usquam tibi*
Charum, roganti cede. Theorg.[1] *Tentabo patrem.*
Vlfad. *Benè est. Beamur. Una quod vitae est super,*
Absolvet hora latice furtivo fluens
O perge dulcis Vnda, festinos age
Amica lapsus, meque trans vitae solium[2]
Aestu beato celeris in portum refer.
Morum Magistra specimen effingis mei.
Exulat uterque, fonte tu, coelis ego.
Vincimur ambo, vitrea te compes ligat,
Me vincla terrae pariter et ferri premunt.
Tu vincta fontem quaeris, Oceani sinum.
Huc cura, pondus, lapsus, huc murmur vehit,
Curris, recurris, querula rimaris viam,
En, quo venire gurgite undoso nequis,
Vel fila mittis. Flumen in venas abit;
In fila venae: fila de guttis fluunt,

1 Exhibet clepsydram horariam.

1 Exit relicta Ulfado clepsydra.

[1] Far [?]. — [2] salum [?].

Vndamque pellit Vnda praeeuntem sequens:
Et stilla stillam trudit, et laticem latex.
Sic tenue lymphis agmen it, redit, fluit
Refluitque: nullus retrahit euntem labor;
Nec unda requiem poscit, aut cursus moram.
Me vita paribus acta momentis vehit,
Revocatque in ortus, dulce principium mei.
Aeternitatis tempus elapsum sinu,
Volvitur eodem. Tempus in saeclis volat,
Saecula sub annis, annus in menses fluit,
Menses diebus effluunt, horis dies;
Dissecta parvis hora momentis fugit.
Ventum est ad horam: pauca quam suis secant
Momenta punctis: cumque postremum stetit
Sine parte punctum, pandet immensum suis
Aeternitatis aequor immensus Deus.
O perge dulcis unda, festina, vola,
Laxa meatum, meque per tuas vehe
Aquas ad ignes. Ignis ad coelum[1] *movet.*
Theorg. *Spectare placuit, intuens fratris caput,*
Quos in furores ardeat: seu quo stupens
Rigore, saxa vincat et silicum gelu:
Laetare: Fratris dabitur aspectu frui.
Hic[2] *cerne fati specimen horrendum tui,*
Et disce, quem te Christus in casum vocet.
Vlfad. *Bellua cruoris avida: sanguineae lacus,*
Hic cerno mentis specimen horrendum tuae,
Et disco quas te Christus in poenas vocet.
Ergo antevertis fata Majoris minor,
O chare frater? sanguine impenso fidem
Testatur, arcem victor aetheream subis?
I sorte felix anima, sydereos cole
Novus hospes orbes. Additum stellis decus
Fulge serena sydus aeternum plaga.
O quando jungar dulci in amplexu comes!
Pars antecessit. astra dimidium mei
Rapuere: vivo medius. O vel sic mori
Liceat, beato totus ut toto fruar.
Angusta ripis unda sejungit, brevi
Enaviganda, Laetus interea tuum
Grator triumphum, cujus è radiis nitor
Vultum superstes afflat. Aetherea rubes
Vt ante flamma. Morte nil periit tui:

[1] Redit Theorgus.

[2] Ostendit Vlfado caput Ruffini in disco mensae super impoſito. Erat vero ipsu Ruffini adhuc viventis caput.

Et sua decore mixta Majestas manet.
O ter quaterque fausta, quae rapuit dies!
Theorg. *Immane monstrum,*[1] *rupe Caucasea satum,*
Sic in perempti fratris exultas nece?
Repete latebras fera. Sequeris illico.

1 Clauditur Vlfadi carcer.

Die folgenden drei Stücke ſollen, der Kürze wegen, ſo vorgeführt werden, daß Argumentum und Perſonenverzeichnis angegeben wird, ſodann die kurzen Inhaltsangaben der einzelnen Scenen, aus denen die Ökonomie des Stückes erſichtlich iſt. An dieſe werden ſich alle weiteren Proben, ſowie Bemerkungen über Einzelheiten anſchließen. Es folgt zunächſt:

THEOCTISTUS

SIVE

CONSTANS IN AVLA VIRTVS.

TRAGOEDIA.

Romae sub Ferias Bacchanales Anni 1654.
à Nobilissima Juventute Italica Seminari Romani saepius cum plausu data.

ARGUMENTUM.

Sublatus è vita Theophilus, Orientis Imperator, Filium reliquit Michaelem, imperio moliendo nondum maturum, Bardaeque Avunculo, et Theoctisto Logothetae in tutelam commissum. Aulam sub ea tempora penitus corruperat flagitiosa libertas. Hinc Michael inter nequissimos Ephebos adolescens, in omnia sese vitia praecipitat. Ruentem impellit Stilbo Paedagogus, homo ad ultimam nequitiam profligatus: quem tamen puer sic amat, ut planè immerentem pugnet honoribus amplissimis augere. Theoctistus interim, vir integerrimis moribus summaque constantia, intentus in salutem imperii, ex Theodorae Imperatricis viduae sententiâ, iniquissimos adolescentis conatus refutat. Hinc in eum totius penè Aulae clandestina machinatio. Paedagogus quippe simul Bardae, ambitiosissimi hominis hortatu succensus, simul Jannis Pseudopatriarchae (quem paulo ante Methodio restituto, de gradu dejecerat Theoctistus) arte magica adjutus, viro innocentissimo caedem infert. Cui quidem sceleri eò lubentius viam praebet

Michael, quod Bardae suasu crederet hunc unum sibi, ne sceptra solus capesseret, obtento imperatricis nomine, obstare. *Ex Historiis Orient.*

PERSONAE.

Michael, Imperator.
Bardas, ejus Avunculus.
Theoctistvs Logotheta.
Basilius, Protostrator.
Stilbo, Michaelis Praeceptor.
Jannes, Pseudopatriarcha.
Arsaverus, ejus frater.
Berillus, Ephebus Imperatori charissimus.
Melindus, Ephebus Theoctisti.
Sex alii Ephebi Michaelis.
Manuel, Equitum praefectus.
Eubulus, Theoctisti Amicus.
Duo Famuli Theoctisti.
Misander Sicarius.
Sex Aulae Lemures.
Milites aliquot.
Nuncius.

„Theoctiſtus" iſt, wie ſchon das „Argumentum" erkennen läßt, ein rechtes Erziehungsſtück, wenn man will, ein didaktiſches Drama für Prinzen-Erzieher. Dies iſt in allen Motiven des Stückes durchgeführt.

Actus primus.

Scena I.

Berillus Ephebus de acceptâ ab Imperatore gemmâ gloriatur, seque ad otium et ludos excitat.

Scena II.

Ephebis sex in horto regio ad pedestris cursus certamen jam paratis, adest in umbrosa pergula Michaël, certaminis author, dumque plausu manuum dat signum ad exsiliendum, repentè dies eripitur horribili tempestate; fulgurat, tonat, fulminat. —

Der Verlauf dieſer Spiele gemahnt ganz an die Art, wie die Jugendſpiele an Vakanztagen in den Villen des Collegium Romanum abgehalten wurden.[1] Eine Unterbrechung der Luſt durch ſchlechtes Wetter mag wohl öfter ſtattgefunden haben. Der Ton der Geſpräche erinnert häufig an die Art von Vivis' „Colloquia scholastica". Die ſceniſchen Bemerkungen geben die Entwickelung: 1. Apertâ scenâ visitur Caesar ex altiori pergula prospiciens in subjectam planitiem." 2. Ostendit praemia, gemmas, torques u. ſ. w. 3. Ephebis jam ordine dispositis, dum Caesar ternâ manu complosione dat signum ad cursum subito nubium interventu occultantur.

Scena III.

Cunctis, quâ data via, diffugientibus, Jannes viperam dextrâ praeferens, sinuque nudato, subito exilit è nube, seque ad mortem violentam parat. In einem Monolog entwickelt Jannes die Gründe, warum er ſich, aus ſeiner Stellung als Patriarch durch Theoctiſtus vertrieben, das Leben nehmen wolle. Er ſpricht die Schlange, das Werkzeug des Selbſtmordes, unter verſchiedenen allgemeinen Betrachtungen an.[2]

Scena IV.

Arsaverus Jannem, fratrem suum spe vindictae avertit à morte voluntariâ: mox in discessu incidunt in Berilli cadaver fulmine semiustum, cui Jannes gemmam detrahit.—

Die Verhinderung des Selbſtmordes hat in ihrem Verlauf wieder etwas Typiſches: 1. Nudo pectori paulatim applicat viperam. 2. Arsaverus Jannis manum arripit. — Da ſich dieſer nicht zurückhalten laſſen will: 3. dat Janni pugionem suum und fordert dieſen auf, zuerſt ihn zu durchbohren. 4. Jannes wirft die Schlange weg und kehrt den Dolch gegen ſeine Bruſt.

---

[1] Vgl. Zirngiebl l. c. S. 216 f. u. Anm. 33, wo weitere Litteratur.

[2] Die Schlange als Mordwerkzeug aus Antonius und Cleopatra bekannt. Den Jeſuiten übrigens ſchon durch ihre bibliſche Bedeutung naheliegend.

5. Arsaverus iterum Jannis manum detinet. 6. Mit dem Dolche des Bruders darfſt du dich nicht ermorden — und „reddit Janni viperam.“ Nach längerer Auseinanderſetzung endlich 7. „Jannes abjecta vipera et reddito pugione, ruit in fratris amplexus.“ — Ähnlicher Aufbau, ähnliches Hin- und Widerreden findet ſich häufig auch in Scenen, welche man Wettſtreit in der Großmut, in der Liebe und dergl. überſchreiben könnte. —

Derartige, etwas langweilige Scenen, deren Wert in der Feinheit der Dialektik liegt, kennen wir auch aus der klaſſiſchen Tragödie der Franzoſen.

Scena V.

Michael Imperator, refragrante Theoctisto, Jannis exilium biduo suspendit: simulque Stilbonti Paedagogo denegari honores, aegerrime fert.

Scena VI.

Nunciata Berilli morte, visoque cadavere, Michael in furorem agitur, jactis in Deum ac Theoctistum maledictis.

Scenenbild: Aperta scena visitur in alto feretro, Cadaver Berilli ardentibus hinc inde cereis.

Scena VII.

Bardus perspectâ Caesaris indignatione, in spem venit Imperii occupandi, Theoctisto sublato.

In einem Monolog entwickelt Bardus ſeine Abſichten:

„Tandem favillam sparsit optatam silex,
Incendiique fausta nascentis dedit
Auspicia“ u. ſ. w.

Solche entwickelnde Monologe nehmen ſich wie eingelegte Arien aus.

Scena VIII.

Bardus Stilbontem mendaciis accendit in Theoctistum.

Scena IX.

Stilbo vindictam meditans Jannem statuit in societatem sceleris accersere. — Wieder Monolog. — Man sieht, der psychologische Apparat, welcher bei diesen Intriguen in Bewegung gesetzt wird, ist immer derselbe. —

Chorus vel Interludium.

Actus secundus.

Scena I.

Jannes ubi rabiem in Theoctistum evomuit, Stilbontem vindictae pariter cupidum ducit ad delubrum magicum. Scenenbild: Scena repente mutatur in lucum horrendum: ubi apparet os ingens nigrae cavernae, velut ostium inferorum. Rupe apertâ visitur quasi Sacellum cum ara Hircum gestante: circa parietes varia membra corporis humani, tanquam anathemata. Vergl. dazu die Magierscene aus „Zeno." —

Scena II.

Stilbo inter sacra magica devovet se Hircaeo Jovi. Applaudunt inferorum Genii. Mox apertâ venenorum apothecâ, per statuam ceream Theoctisto perniciem intentant.

Verlauf der Beschwörung: 1. Jubet abjicere, si quid habet apud se sacri. 2. Stilbo abjicit thecam Reliquiarum, Crucem et carmina David. 3. Volentem ingredi Sacellum arcana vi detinet. 4. Aspicit gemmam annuli, in qua sculptum erat Maria. 5. Abjicit annulum. 6. Intrat Sacellum. 7. Hircus caput quassat. 8. Fit strepitus instar mugitus, vel tonitrui. 9. Stilbontem circulo includit. 10. Aliquot monstra hinc inde exerunt capita. — Man gedenkt fast der Wolfsschlucht aus Webers „Freischütz." — Hierauf ertönt ein „Cantus", während die Genien im Tanze erscheinen: 1. Genius Ambitionis. 2. Genius Invidiae. 3. Genius Perfidiae. 4. Genius crudelitatis. 5. Genius formidinis.

6. Genius desperationis. Suo quisque ornatu et insignibus internoscitur. Tripudiant simul. Man denkt hier an die Beschwörung der Heroen im Faustbuch und ähnliches.

Für das Maschinenwesen lehrreich sind die scenischen Bemerkungen: „Hic scena mutatur in Aulam, in quam ingrediuntur Genii". Gleich darauf: „Hic scena iterum fit horrida solitudo ut ante." Dann heißt es: „Ex praedicto Sacello promit Effigiem ceream Theoctisti." Ferner: „Sacellum vertitur in officinam Apothecarii." In variis ampullis exhibet diversa venena, quibus ungitur effigies.

Scena III.

Theoctisto solitudinem meditanti, Melindus Ephebus adhaerere statuit, nec potest avelli.

Wieder eine Meditations-Scene.

Scena IV.

Theoctistus Ephebos perniciosis lusibus intentos acerrimé objurgat, ereptis ludendi instrumentis, ac libro Magico cremari jusso. —

Diese Scene ist wieder völlig aus dem jesuitischen Studentenleben herausgegriffen.[1]

Scenenbild und Verlauf ergiebt sich aus folgenden Scenen- und Regiebemerkungen: Apertâ scenâ visuntur in aula Ephebi sex vario lusu tempus ociose terentes. Es werden dann angegeben: Alea — Latrunculi — Chartae pictae. Beim Spiel wird auch getrunken: „Vitrum rubro vino plenum accipit et exhaurit". Der Ton der Unterhaltung ist natürlich und leichtfertig. Sie schimpfen auf Theoctistus und meinen trinkend: „Pereat austerum caput." Einer ergreift ein magisches Buch und liest: „Ars evocandi, Ditis è regno Deos." In dieses Getriebe fährt Theoctistus:[2]

[1] Vgl. dazu Vivis, l. c. Colloquium XXI. Ludus Chartarum seu foliorum. — Vgl. daselbst auch Coll. I. S. 8. Vgl. Coll. XXII. Leges Ludi.

[2] Vgl. Vivis, l. c. Coll. I. S. 7, Coll. IV. Reditus Domum et Lusus puerilis.

„O turba deses! Vile fucorum genus!
Manus Epicuri“ u. s. w.

und „Evertit omnes mensas et instrumenta ludendi.“ „Melindo tradit librum magicum comburendum.“ Das ist eine Seminarscene, welche ihre komische Wirkung auf die jugendlichen Zuschauer gewiß nicht verfehlt hat. Derartiges ist aus Komödien vom Studentenleben, aus Stücken der Gruppe vom verlorenen Sohn in den verschiedensten Fassungen der Schulkomödie gemeinsam.

Scena V.

Manuel et Eubulus, probus uterque Theoctistum de sententia deducunt. — Eubulusscenen sind typisch, aus den Nachbarscenen der alten Komödie erwachsen.

Scena VI.

Bardus Theoctistum accusat ambitionis. Bardo suffragatur Basilius.

In dieser Scene erscheint: „Imperator, thorace exutus, manu gestans reticulum quo pilam percutiebat.“

Scena VII.

Basilius apud Michaëlem in Theoctisti nimiam potentiam invehitur.

Chorus vel Interludium.

Actus tertius.

Scena I.

Stilbo Michaëlem Imperatorem pessimis regnandi praeceptis informat.[1]

Eine Lektionsscene, aus dem Schulleben hervorgegangen. Der Inhalt der Lehren ist der Machiavellismus. Die Scene satirisch gedacht. Solche Scenen sind typisch; sie erinnern an die Belehrungen des Vaters an den Sohn, bevor er in die Welt geht.

[1] Vgl. unter anderem Shakespeare, „Hamlet“ I. 3. Polonius und Laërtes.

Eine Abart davon iſt die ernſte Warnungsrede des Vaters, öfter auch „Umbra parentis", an den verlorenen Sohn, wie ſie der Gruppe der Atheiſtenſtücke und Donjuaniden — auch im Jeſuiten- und Kloſterdrama — eigentümlich iſt. Machiavell und Antimachiavell ſpielen übrigens im ganzen europäiſchen Drama der Zeit ihre Rolle. Die Sprache als Mittel, ſeine Gedanken zu verbergen, bildet hier immer die Grundlage. Den geraden Gegenſatz zu dieſem Motive bilden Stücke, welche auf dem Motiv der abſoluten Wahrhaftigkeit aufgebaut ſind. Einige dieſer Gruppen führen den Titel: „Cultor veritatis". Man könnte ſie der Kürze wegen darnach oder nach „Weh dem, der lügt" bezeichnen. Sie gehen über in die Bekenner- und Principe constante-Dramen. Freilich fehlt auch das Motiv der Reservatio mentalis nicht.

Scena II.

Arsaverus Eremitam grandaevum mentitus, Michaelem Imperatorem caedis jamjam imminentis monet, et Theoctisti nomen tamquam percussoris ostendit.

Scenenbild: „finitis precibus aperitur à tergo Scena; mox in aëre visitur lumen et in illo paulatim per litteras succedentes ostenditur nomen Theoctistus." Derartige Kunſtſtücke häufig. Die Scene verwandt mit den Magierſcenen und Traum- und Viſionsſcenen. —

Scena III.

Dum Theoctistus Methodium de praesenti rerum statu erudit, in aula confligitur.

Scena IV.

Theoctisto sese ad constantiam animanti, Stilbo ac Jannes insidias parant.

Scena V.

Janne falsas imagines commovente, Theoctistus in veri sceleris suspicionem adducitur.

Scenenbild: Personae mutae sunt Michaël, Bardus, Basilius, Theoctistus, malus Genius, duo Satellites: omnes

ficti, qui et tripudiando partes agunt.“ Das ſtumme Spiel ſtellt die Ermordung Michaels vor. —

Es mag hier auf die Schrift von John Gee (Th. Elze, Jahrb. d. Shakeſpear-Geſ. 12. Jahrgang) aus dem Jahre 1624 hingewieſen werden, in welcher die Jeſuiten beſchuldigt werden, daß ſie ſich zu Erſchleichungen fingirter Geiſtererſcheinungen bedienten. — Das wäre ein Geiſterſeherſcene. —

Scena VI.

Bardus et Stilbo Michaelem urgent, ut interfecto Theoctisto et Matre in coenobium relegata, imperium solus capessat.

Scena VII.

Jannes et Stilbo de primae fraudis eventu laeti, novum meditantur.

(Jannes) dat Stilbonti gemmam Berilli jam occisi, occultandam inter chartas Theoctisti.

Chorus, vel Interludium.

Actus Quartus.

Scena I.

Michael, Bardus et Stilbo excutiunt Musaeum et scripta Theoctisti. Michaël incidit in Gemmam Berilli à Stilbonte suppositam.

Scena II.

Melindus capitur ab imperatore tamquam Magus. Er will ſoeben das magiſche Buch „Stygia Sibylla“, welches Theoctiſtus den Epheben genommen hat (II, 4), verbrennen.

Scena III.

Melindus, probatâ licet innocentiâ, traditur ad supplicium Ephebis Imperatoris, tanquam falsus eorum accusator. Mox astu se in libertatem vindicat. Eine Ephebenſcene, wie häufig.

Scena IV.

Stilbo Caesaris Ephebos perditè sceleratos dolo in Theoctistum accendit.

Scena V.

Idem duos Theoctisti famulos circumvenit.

Scena VI.

Manuel mutato consilio fugam Theoctisto suadet, nec persuadet.

Scena VII.

Theoctistus fictum Jannis fletum aspernatus, eodem moliente ab Ephebis capitur.

Aus den Regiebemerkungen hebe ich hervor: während Theoctiſtus die Betrachtung anſtellt:

„Currit fugaci tempus elapsu fluens
Premit annus annum: mensibus mensis praeit:
Noctes diebus, noctibis cedunt dies:
Horamque trudit hora“ —

heißt es „Sonat hora sexta“. Die obige Stelle iſt ſichtlich eine nach allen Regeln der „Imitatio“, wie ſie in den jeſuitiſchen Lehrbüchern der Poetik gelehrt werden, ausgearbeitete Paraphraſe des Horazſchen „Eheu! fugaces Posthume! Posthume! labuntur anni“.[1] — Vgl. auch Ode 18, II. B. —

Scena VIII.

Ab iisdem apud Imperatorem falso accusatus exilio primùm addicitur.

---

[1] Vgl. über die Art, wie man aus einem klaſſiſchen Citat Umbildungen und Neubildungen machen lernte; z. B. „Ars Metrica, id est Ars Condendorum Eleganter Versuum ab Uno e Societate Jesu. Editio Sexta. Prioribus auctior et emendatior. Cum facultate Superiorum Augustae Vindelicorum Sumptibus Matthiae Wolff, Bibliopolae. Anno 1735; ſiehe beſonders Caput VIII. De mutatione Sententiae S. 99 ff. u. Cap. X. De Imitatione. Vgl. Mercia — S. 80 f.

Scena IX.

Imperator suorum voluntate perspectâ, in Theoctisti caedem consentit.

Chorus, vel Interludium.

Actus Quintus.

Scena I.

Basilius laesi abs se Theoctisti dolore captus eundem vel servare, vel ulcisci cupit.

Ein entwickelnder Monolog. —

Scena II.

Bardi ac Stilbontis opera, spectante Janne, in aula occiditur Theoctistus. —

Aus den Regiebemerkungen: „Intra scenam fit caedes" — und dann „Apertâ scena visitur prostratus.

Scena III.

Jannes cum fatre Arsavero de Theoctisto caeso sibi gratulatus, oestro percutitur; ac deinde per aërem abripitur.

Die Vorschrift sagt: . . . „curru aëreo à serpentibus vel equis igneis tracto abripitur." —

Scena IV.

Melindus, omnibus jam ad iter comparatis, dum Theoctistum in condicto loco praestolatur, incidit in eiusdem cadaver. —

Regiebemerkung: In habitu Eremitico u. s. w.

Scena V.

Stilbo, cogente Basilio, fraudes aperit, et tantum non occiditur.[1]

---

[1] Vgl. Die Eröffnung des wahnsinnigen Berebodus in „Mercia".

Scena VI.

Turbatur aula, Theoctisti cognitâ innocentiâ: Imperator à Methodio reprehensus abjicit curam Imperii.

Mit dieser Scene ist unser Drama, welches in seiner Technik, weil es sich um die ungerechte Hinrichtung eines Unschuldigen, dessen Reinheit zum Schluß geoffenbart wird, handelt, völlig mit der Komposition von „Mercia" übereinstimmt, eigentlich geschlossen. Die „Scena ultima" folgt wie ein Epilog und gemahnt in ihrer Technik an die Schlußscene von „Zeno". Ihr Inhalt ist: „Bardus conscientiae furiis agitatur". Die Agierenden sind: Bardus, Umbra Theoctisti. Nach einigen Reden von „hinter der Scene" erscheint Umbra Theoctisti — und es beginnt nun ein eigentümliches Spiel, welches an Hamlet und den Geist gemahnt. Es heißt: „Hic apparet Theoctistus, nihil dicens, sed usque ad finem manu tantum ac nutu vocans ad se Bardum renuentem quidem sequi, sed non valentem non sequi."[1] Nun heißt es während des Monologes des Bardus wechselnd: „evanescit" — „apparet" — „evanescit" — „apparet" — evanescit" — „apparet". Bardus ruft selbst:

„Haec fata Bardi, vivit ut stygiis miser
Afflixus umbris?"

und schließt:

„Aulae sequtus praemia, hanc umbram tuli."

Auch diese Umbra gehört zum Geschlechte der bei der „Umbra Basilisci" im „Zeno" erwähnten Geister. —

VITVS

SIVE

CHRISTIANA FORTITUDO.

TRAGOEDIA.

---

[1] Vgl. „Hamlet" I. 4.

ARGUMENTUM.

Tenebatur malo Genio Valerius Diocletiani Imperatoris Filius, et miserum in modum vexabatur. Remediis omnibus ad eum sublevandum frustra tentatis: Jussu Imperatoris Romam accersitur ex Lucania Vitus, puer Christianus, quatuordecim duntaxat annos natus: miraculis per ea tempora clarissimus. Is virtute divina malum Genium expellit: eoque miraculo Diocletianum mirificè capit. Sed cum neque ingentibus promissis: neque terroribus ullis à Christo abduci posset: ubi jam plumbum liquefactum, et leonem ferocissimum vicisset; jussus est ad mortem usque in equuleo torqueri. Inde tamen per Angelum ereptus, ac loco, unde venerat restitutus, suavissime diem clausit extremum. *Surius, Baronius in Martyrolog. etc.*

PERSONAE.

Vitus, puer Christianus, 14. annorum.
Modestus, Viti comes et institutor.
Hylas, Nobilis siculus Viti pater.
Papinus, Hylae famulus.
Diocletianus Imperator.
Valerius, Diocletiani filius.
Urbanus Archiflamen.
Lupus, } Aulici.
Firmus, }
Varro, Tribunus Militum.
Otho, } Ephebi.
Pulcherellus, }
Praefectus Carceris.
Duo subcustodes.
Christus quasi duodennis.
Chorus Angelicus.
Lictores.
Genesius Histrio. }
Prologus. }
Mercurius. }
Apollo. }
Aesculapius. } Grex Histrionum.
Machaon. }
Paeon. }
Cheiron. }
Melampus. }
Sacerdos fictè Christianus, }
Duo veri Angeli.

Argumentum und Personenverzeichnis, zusammengehalten mit der Technik der früheren Stücke und dem Typus des Ordensdramas, werden wohl genügenden Einblick in unser Drama geben. Ich will nur einzelnes hervorheben. „Vitus" ist ein Bekennerstück, wie der „Principe constante". Es kommt dem Dichter wesentlich darauf an, die Standhaftigkeit des Vitus im Glauben vorzuführen. Der erste Akt enthält sechs Scenen. Eröffnet wird das Stück durch einen Monolog des Hylas, welcher auf der Suche nach seinem Sohne nach Rom kommt. Dort erfährt er, daß Vitus zum Kaiser geführt werde, um vermöge seiner Wunderkraft den Prinzen vom bösen Geiste zu befreien. Hier haben wir das Motiv der Heilung eines Besessenen. Dieses und das verwandte Motiv der Heilung von einer Krankheit durch die Wunderkraft eines Heiligen kommt häufig vor, z. B. in den Stücken, welche die Legende der heiligen Verena behandeln. Sonst geschieht im Akt nichts als die Meldung der Ankunft des Vitus und Vorbereitungen zu einer Christenverfolgung, weil man die Christen als Ursache der Besessenheit des Prinzen hinstellt. Der zweite Akt enthält fünf Scenen. Im Mittelpunkt steht die Austreibung des bösen Geistes durch Vitus. Voraus geht eine Scene, in welcher Modestus den vierzehnjährigen Vitus zur Standhaftigkeit im Glauben ermahnt. Die Vertreibung des bösen Geistes geht nach den Regeln des Exorcismus vor sich. Vitus redet ihn an:

„Effare, quis sis." — Valer.: Parce! Vit.: Regnator poli, Solique Christus imperat. Valer.: Sum . . . sum . . . Vit.: Quid es? Val.: Dominus Averni. Vit.: Tetra mentiris Draco. Torris es Averni. Solus in Stygias Deus Dominatur oras Christus. Eloquere: quis es? Valer.: Damnatus Orco Genius erroris. Vit.: Benè est. Quis te per aulam distinet Romae labor! Valer.: Bellare Christo: ferre collapsis opem Diis: pertinaci figere errores gradu, Vin'[1] plura?"

Hierauf redet der böse Geist auf die Aufforderung des Vitus britannisch: „Alban à Waddod yduvvie, i benà syrthiodd Ond i en aid ir nef yn inion à gyrchodd."

Die Anmerkung bringt die Übersetzung: „Albanus Deos

[1] vin tu [?] visne [?].

negavit: caput eius in terram cecidit; anima tamen ad caelum statim volavit". Auch hebräiſch und griechiſch wendet dieſe Scene an. Im Namen Chriſti fordert endlich Vitus den böſen Geiſt auf, auszuwandern. Die Regiebemerkung ſagt: „Mirum in modum distorquet corpus". Mit dem Rufe: „ad orcum! ad orcum!" entflieht der böſe Geiſt, und Valerius erwacht zu neuem Leben. Die Höflinge beſchuldigen aber den Vitus theſſaliſcher Künſte. Auch dieſe Exorcismusſcene iſt typiſch für unſer Drama. Das Vorbild gab für dieſelbe die Bibel.

Diocletian und Valerius nehmen ſich zunächſt des Knaben an; aber eine Hiobspoſt bringt den Kaiſer neuerdings heftig gegen die Chriſten auf. Der Herold berichtet, daß das kaiſerliche Edikt, welches gegen die Chriſten erlaſſen worden ſei, von einem Gläubigen öffentlich zerriſſen worden ſei. Die Höflinge konſpirieren gegen Vitus. Der dritte Akt bringt in fünf Scenen eine Reihe von Verſuchen, welche im Auftrage Diocletians gemacht wurden, Vitus vom Chriſtentum abwendig zu machen. Sein Vater Hylas drängt in ihn, hierauf Valerius und endlich Diocletian — in Verkleidung — ſelber. Vitus beharrt ſtandhaft im Glauben. Valerius wird von Vitus für das Chriſtentum gewonnen, und es gelingt Diocletian nur durch äußerſte Gewalt, ihn wieder zu den Göttern zurückzubringen. Der vierte Akt enthält vier Scenen. Unter denſelben ſind zwei Ephebenſcenen, in welchen der Neid der Höflinge und ihrer Intriguen zur Darſtellung gelangen. Intereſſant iſt die Schlußſcene, in welcher es Diocletian verſuchen will, Vitus durch die Schauſpielkunſt vom Glauben abwendig zu machen. Die Scene mag vollinhaltlich folgen:

SCENA IV.

A Scenae latere sedet Imperator cum suis.

Genesius, Histrio percelebris, mercede cõnductus ad irridenda scenicè Christiana Sacra, Coram Imperatore, Vito praesente, repentè fit Christianus.

Tota cum Vito Aula.

PROLOGVS.

Auguste Princeps, maximum mundi jubar;
Genesius aeger, perque Christiadum sacra
Nactus salutem, dabitur. Attentus fave.

Prologus. Genesius, super lectum decumbens.[1]

Pro. *Genesius aeger? Ecquid expertus mali?*
Gen. *Abdomen,*[1] *alto carnis exstructum situ.*
Hac impeditus mole, seu vastae Gygas
Suppositus Aetnae, volvor huc illuc miser.
Nec somnus oculos, grata nec mentem quies
Reficit. Quis artis praepotens medica levet
Immane dorsum ventris? Pro. *Implora Deos:*
Jovem fatiga precibus. Optatam feret
Opem: procerûm carnis imminuet jugum.
Gen. *Sator Deorum,*[2] *vosque sydereae domus*
Numina: medelam ferte. Genesius jacet
In se sepultus, crevit in tumulum sinus.
Congestus extis agger oppressum tenet.
Diruite molem: sidat in planum tumor:
Sternatur Apennimus. Accurat salus.

1 Genesius admodum ventricosus.

2 Sublatis manibus.

Mercurius de caelo.

En stellifera[1] *missus ab arce,*
Porto parentis mandata Jovis.
Age, mordaces animo curas
Pelle: malorum certus Olympo
Properat modus. Agnatum ventri
Tuber, in arctas concidit oras.
Veniet membris optata salus.
Tumor inflatos deseret artus,
Rursumque suo limite clausum
Capiet primos corpus honores.
Sopor interea rore madentes
Explicet alas, volitansque super
Dulci[2] *claudat lumina furto.*
Ades, ô rerum jucunda quies.
Ades, ô domitor Somne laborum.
Serpentigerae prende cacumen
Virgae. Fessos inde sub artus
Oculosque[3] *subi. Blanda Genesium*
Foveat requies: nec penna prius
Te Cymmerias tollat in oras,
Quàm sua ventrem mensura liget.

1 Descendit in nube.

2 Virga soporifera Genesii oculos tangit.

3 Iterum tangit.

[1] Dieſe komiſche Scene erinnert an die Dottoreſcenen der Comedia dell arte.

Dormiente Genesio.

Mer. *Nunc quos ab aevo notus herbarum vigor*
Medicaeque virtus artis illustres dedit,
Seu vos Deorum teneat in coetu polus;
Seu laeta potius nemoris Elisii juga,
Quamcumque mundi colitis alterius plagam,
Adeste protinus. Vrget imperium Jovis.

Apollo, Aesculapius, Machaon, Paeon, Cheiron, Melampus, Genesius.

1 Prodeunt alius post alium tripudiantes.

Mer. *Inventor*[1] *artis ducit hinc Phaebus chorum*
Phoebique natus, Aesculo[2] *nomen trahens.*
Illinc, avo patrique non impar gradum
Infert Machaon. Jungit huic Paeon latus,
Cheiron Melampo comite, postremus subit.
Jussu Tonantis, agite Genesii prius
Erigite mentem. Terra numeroso tremat
Plausu: choreas animet[3] *ad plectrum chelys.*
Nunc alia poscit cura: sat choreis datum.
Sanandus aeger.[4] Apo. *Fare, quid vexat mali.*
Gen. *Dii sospitales: cernite: antrorsum tumet*
Sesquipede gibbus. Pondus immensum gero,
Farcimen ingens viscerum. Hac[5] *sude arduam*
Fulcire molem cogor. O si quis levet,
Gracilemque reddat, adipe deterso, Deus!
Apol. *Abdomen opere tenuat assiduo labor.*
Aesc. *Famen labori junge Nil parcâ dape*
Jejunioque turgidum ventris globum
Citius repressit. Mac. *Semper esuriem sitis*
Comitetur. Pae. *Haustus fonte de puro latex*
Modicè trahendus. Ch. *Vna ne Bacchi aridum*
Tingat palatum gutta, sollicitus cave.
Mel. *Metire somnum. Pervigil nocte trahe:*
Nec te profundus mergat, ut lethum, sopor.
His veniet olim certa remediis salus.
Apol. *Siccabitur vorago subtracto diu*
Humore. Aesc. *Demptis venter alimentis cadet.*
Gen. *Haeccine malis medela? perpetuus labor;*
Sitis famesque? fonte de puro latex,
Baccho fugato? noctis insomnes mora?
Vos conditores artis, et medica inclyti
Virtute? Ruris vos ab Elisii solo
Heroes? Arce vos ab aethereâ Dii?

2 Aesculapius.

3 Sonante musica choreas ducunt.

4 Finita chorea accedunt ad aegrum.

5 Ostendit bacillum lati capitis.

Spectra Phlegethontis potius. In stygias[1] *procul*
Facessite domos. Ite furialis plagae
Lemures. Averno ferte medicinam Jovi.
Jejunus umbras venter et manes alat.
Spes alia fulsit Major optatam Deus
Spondet salutem Sacra. Christiadum dabunt
Quam quaero sortem, meque restituent mihi.
Quis mihi sacerdos latice vitali eximat
Concreta vitae scelera? Christiadum Deus,
Tendo[2] *spinas supplici voto manus.*
Si justa posco: mitte, qui sacro caput
Aspergat amne. Sum tuus, fremat licet,
Quidquid Deorum coeca gens Romae colit,
Sum Tyro Christi.

1 Exiliens è lecto, baculo abigit.

2 Flexis genibus, oculisque et manibus ad coelum sublatis.

Unus è grege Histrionum superpellicio et stola amictus sacerdotem Christianum se simulat.[1]

Sacer. ——— *Nate, quod tantis Deum*
Precibus reposcis; Christus en ultro refert.
Gen. *Bene*[1] *apprecare pater, et optatam Diu*
Insperge lympham. Summa votorum est, gregem
Augere Christi. Sac. *Credis aequaevum patri*
Natum, Deoque profluum à summo Deum;
Et par utrique Numen aeterno calens
Ardore? Gen. *Credo, quidquid arcanae latet*
Folio sub omni legis. Sac. *Ejuras Deos,*
Deasque latiae Gentis? Gen. *Ejuro.* Sac. *Pudet,*
Pigetquae vitae, scelere numeroso gravis?
Ge. *Pudet pigetque. Criminum immensus dolor*
Vrit medullas, corque repetitis[2] *ferit*
Vulneribus. Imbrem fer salutiferum pater.
Affusus imbrem Genibus aethereum peto.
Sac. *Quando salutis avidus aeternae, rogas:*
Te lustro:[3] *te felice lympharum undique*
Perfundo rore.

1 E genibus petit.

2 Tundit pectus: flet, etc.

3 Multum aquae in faciem et caput aspergit.

4 Obstupescit.

5 Porrigitur è nube manus super Genesium.

Prodeunt duo Angeli et utrimque Genesii latus cingunt.

Gen. *Membra percellit*[4] *pavor.*
Recessit animus. Porrigit nubes[5] *manum.*
Stat hinc et illinc ore sydereo puer.
Vbi sum? Ang. 1. *Nefandi gesta*[6] *Genesii vides.*
His exaratam conspicis vitam notis.

6 Ostendit librum apertum foedis characteribus plenum.

[1] Vgl. Spottſpiele des Mittelalters auf chriſtliche Ceremonien.

Nigrescit omnis pagina. Haud ficto tamen
Mentis dolori scelera donavit Deus.
2. Ang. *Hic vel jocosam sparsus in speciem latex*
Deterget omnem cordis impuri lucm.
Testis nitorem[1] *versus in niveum liber.*
Nil superat atri. Candor in foliis micat.
Sic perge felix: Palma certantem manet.
Sac. *Quid opstupescis? Nunquid*[2] *undarum satis*
Fudimus in ora? Gen. *Siste sacrilegam manum*
Tartareae Mysta. Sacra[3] *Christiadum hactenus*
Irrisor execrandus exposui joco,
Sannisque Romae. Lusit in Christum lepos,
Lusêre Mimi. Tempus, infandos nimis
Posuisse ludos. Alia Genesium vocat
Persona. Pectus melior insedit Deus.
Ignosce Caesar, Christus ejecto Jove,
Diis abdicatis, mente me tota rapit.
Sum Christianus. Dio. *Caesarem in scenam trahis?*
Age cum popello Mime. Gen. *Sat mimis datum,*
Me seria regunt. Scena Romulidûm, vale.
Sum Christianus. Dio. *Pergis Augustum joco*
Ludere? Gen. *Jocorum pono ludibriis modum.*
Quod sum; Quod esse Christus arcano dedit
Monitu, Theatro testor. In Christi gregrem
Transcriptus, animo totus in Christum feror.
Hanc nulla mentem pretia: non regum favor,
Non vis minaeve, non per atroces diu
Mors tracta poenas, vertet. Immineat licet,
Quidquid malorum soevus invenit furor,
Sum Christianus. Dio. *Seria exagitat virum*
Rabies? an astu peragit antiquo sales?
Vit. *Auguste, seria versat. Ad nostras migrat*
Repente partes. Legis hic nostrae vigor;
Sint dura, sint aversa, sint impervia,
Subigit vel uno corda momento Deus.
Gen. *Quam dicta nequeunt, gesta concilient fidem.*
Tu Graia[1] *Meretrix, Orbis exitium rue.*
Rue turpe scortum! Dio. *Pró nefas! dirum nefas*
Peri[2] *nefande.* Gen. *Veneris incestae caput,*
Elisit, actus impetu coeco furor.
Y tunde[3] *praeceps ore, quam foedas humum.*
Dio. *Turget furore pectus. In rabiem Deus*
Me vertat aliquis: dente crudeli Tigrim

1 Eundem librum apertum exhibet deletis characteribus nitidissimum.

2 Plus aquae tentat aspergere, sed inhibetur à Genesio.

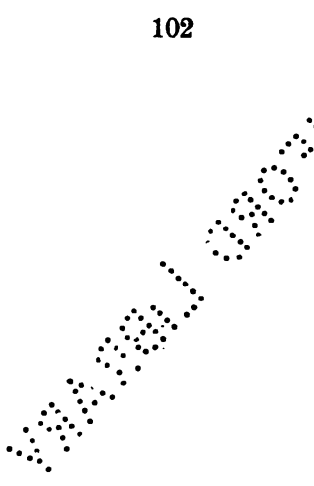
3 Jam fert'.

1 Attollit ex basi sua statuam Veneris, projecturus in terram.

2 Imperatoris ictum intercipit statuae interjectu: cujus proinde caput baculo Caesaris frangitur.

3 Genesius statuam ad terram profligat.

Laniabo vivam. Nostra Genesii dolus
Vt impiaret arma? Carnificem Deae,
Cûi Roma sceptrum debet, ac rerum decus,
Me dederit, auso fretus horribili, Draco?
O facinus! I Tribune: centeno reum
Involve ferro. Carcer horrendus premat.
Dum quas per artes, quaeve per dirae necis
Supplicia vitam despuat, mecum exigam.
Gen. *Caesar*[1] *beasti. Laetus ingredior viam.* [1] Abducitur in carcerem.
Vit. *Metamque caeptae laetior adibis viae.*
Vib. *Da pauca, Caesar, ore veraci loquar.*
Immane, foedum, triste, Tartareum nefas
Fateor patratum. Diva Romulidûm parens,
Columenque rerum, capite colliso jacet:
Jacet Latini spreta majestas Jovis.
Illusa Roma est. Culpa Genesium tamen,
Haud tetigit ulla Mentis eversae furor
Afflatus arte Thessala, in facinus tulit
Vel abnuentem Quaeris artificem doli?
Adstat propinquus, teque nisi caveas, pari
Corripiet oestro, Caesar. En tanti reus
Facinoris? En furente qui Mimum lue
Cantuque dirae vocis ad Christum abstulit.
Vito fugacem Roma Genesium imputet.
Dio. *Ubi? Quando carmen fudit et pestem puer?*
Urb. *Nunquam flagitiis tempus aut locus deest*
Auguste, vix dum scena Genesium dedit,
Cum mussitare Vitus, et magicae modos
Emurmurare fraudis. Hinc torva intuens
Acie, Tragoedum perculit. Vidi illico:
Vidi Genesium, mentis ereptae notas
Vultu moventem. Pul. *Vidimus pariter virum,*
Ex quo malignas hausit oculorum faces,
Sibi excidisse. Oth. *Testor, aspectu Magus,*
Cantuque festos Vrbe summovit sales.
Visu Genesium mentis avertit statu.
Dio. *Quid falsa garris? Potuit his venefica,*
Potuit ocellis tela jacularì puer?
Hoc ore Circes carmen? his latè luem
Spargere labellis? Ferma mendaces probat,
Aetasque tantis invia sceleribus. Latet
Pulchro sub ore, pulchrior mentis tenor.
Pul.[1] *Delirat usque captus in Vito Geta.* [1] Seorsum.



Vrb. Nec frons, nec aetas, Caesar, Hebraeam solet
Exuere pubem. Lacte commixtam bibit
Ab ubere luem, dumque vernantem dies
Firmat juventam, quidquid arcanae docet
Medaea pestis, haurit: in Remi genus
Primis ab annis, artis egregium suae.
Tentamen ausa Lumine attento inspice!
Nunquid sub istis, ore quos fixo stupes.
Oculis, venenum latitat? Hae nostram genae,
Haec frons ruinam spirat. Haec magicis coma
Implexa nodis vertet Assaraci domum.
Vit. *Cavete Proceres omen.* Imperium sine
Fine dedit olim Juppiter: *Cecinit Maro.*
Hoc tamen ab una pendet Imperium coma;
Vnusque Romae fata suspendit pilus.
Si vera prompsit flamen, erravit pater
Hominum Deúmque, crine delusus meo.
Sin falsa, cunctos disce nequitiae modos.
Errore ab uno, Caesar. Dio. *Argutè premis,*
1 Hic panditur Lararium. *Causam peroras victor. Haud istis manet*
Suspensa filis urbis aeternae salus.
Vis nosse quo se volvat Imperium polo?
2 Stabant suis quique loculamentis Dii penates Romani. *Qua vi perennet Roma? Divorum*[1] *subi*
Penetrale mecum. Pandit[2] *penates domum.*
En spes latinae gentis! Hi Romam lares:
Haec nos tuentur numina. His fretum Diis.
3 Alloquitur statuas. *Aeternat ingens Dardanae imperium domus.*
Vit. *Desiste Princeps. Error aversum rapit,*
Agite[3] *penates: Roma si vestro stetit*
Defensa Numine, state quo statis gradu.
Sin vos nefandus error effinxit Deos:
Vnumque rebus Numen humanis praeest:
1 Omnia simul Idola corruunt prona in terram. *Christo imperante, ruite praecipites Ruunt.*[1]
En spes latinae gentis! En strati jacent
Dii sospitales imperj! His nixum stetit
Crevitque regnum ducibus? Alterius gradum
Stabiliat ille nempe, qui cecidit suo.
I nunc, et istis junge numinibus fidem.
Vrb. *Verusne vates, Caesar, an falsus fui?*
Fortuna Romae victa regnantis jacet.
Totumque lapsis cecidit imperium Diis.
2 Exanidescit. Dio. *Proh monstra*[2] *rerum! Proh magi horrendum nefas!*
Stravit penates imperj! ô nullo satis

Orco luendum facinus! Huc lictor[1] *manum!*
Rape execrandum Merge tartareo specu:
Discerpe virgis dorsa pectinibus sinus,
Latera flagellis. Totus in plagas eat,
Vnusque toto rubeat in monstro cruor.
Vit. *Exutus arte, jam tuas partes agis.*
Rabiemque cordi repetis innatam, Fera
Diocletiane, fraude semota, places.

[1] Accurrit miles injectâ in Vitum manu.

Der fünfte Akt bringt in acht Scenen die letzten Versuche Diocletians, den vierzehnjährigen Vitus vom Glauben abwendig zu machen und endlich dessen Verurteilung. Unter den Scenen sind einige typisch: so Scena I., die Erscheinung Christi: „Vitum in carcere solatur et animat Christus. Vitus, Christus Dominus in forma puerili. Chorus caelistis. —

Scena II. Duo custodes carceris, audita musica caelesti convertuntur ad Christum. —

Scena V. Vitus laetitiae plenus, praeperat se ad mortem. —

Auch die Wahnsinnsscene fehlt nicht. Scena VI. Hylas ob amissum filium actus in amentiam, mira molitur. —

Ebenso erscheint wieder die Scene, welche den von den Furien des Gewissens gepeinigten Missethäter vorführt.

Scena VII. Diocletianus tonitru, quod summè horrebat, et conscientiae diris terretur. —

Die Regiebemerkung lautet: „Maligna conscientia falsas imagines commovente, videtur sibi videre, quos crudeliter occidit.“ —

Die letzte Scene endet wieder nach Art der Apotheose mit einem Bild „in nubibus“. —

Vitus et Modestus tormentis per Angelum erepti, devehuntur in Lucaniam, unde venerant, ibidemque tranquillè moriuntur. Die letzten Worte sind:

Nemo patiendo fidem
Frustra tuetur. Palma certantes manet“.

Der „Leo Armenius“ unſeres Joſephus Simon feſſelt beſonders durch zwei Momente unſere Aufmerkſamkeit: 1. durch die Einführung des plautiniſchen „Miles gloriosus“ und die komiſchen Scenen, welche ſich an ſeine Perſon knüpfen — in ihrer Technik an die comedia dell arte[1] gemahnend — und 2. durch die Vorführung eines Theaterſtückes auf dem Theater, welches förmlich wie ein Beweis daſteht für die Ausführungen, welche ich über den Typus der Jeſuitenkomödie und ihren Zuſammenhang mit den „Disputationes“ früher gegeben habe. Die nähere Beſprechung folge bei der Scenenvorführung nun Argumentum und Perſonenverzeichniß:

LEO ARMENUS

SEU

IMPIETAS PUNITA.

TRAGOEDIA.

Anno M.DC.XLV. Romae in Collegio Anglorum per ferias Bacchanales semel, iterum, ac saepius exhibita, semperque approbata.

ARGUMENTUM.

Leo Armenus, Orientis Imperator Sacrarum Imaginum hostis acerrimus, cum diu multumque rem Catholicam vexasset, tandem impietatis poenas persolvit. Nam Michael Balbus, Procerum princeps, detectâ conjuratione, ad flammas damnatus, ipsa nascentis Christi nocte, caeso per amicos Leone, vincula perfringit, et Imperator efficitur: totamque Leonis familiam proscribit, *Baronius tomo 9.*

PERSONAE.

Leo, Imperator.
Sabatius, } Leonis filii.
Basilius, }
Michael Balbus, Leonis successor.
Papias, Princeps Imperii.
Theophilus, Balbi filius.

[1] Vgl. Die Heilungs- und die Taufparodie im „Vitus“.

Morocchus, Saracenus, Miles gloriosus.
Philautus, Theonas, } Proceres Balbo familiares.
Michael, Famulus.
Michael, Ephebus.
Sex Catholici sacrarum Imaginūm cultores.
Tarasius, Patriarcha Constantinopolitanus, jam vita functus
Milites duo.
Philodus, Musicus.

In Tragico Interludio.

Alexander Magnus.
Ephaestion.
Clytus.
Duo alii Proceres Alexandri.
Strato, Rex Sidonis.
Abdolominus, Hortulanus.
Ephebi duo.
Sex Ebrii tripudiantes.

In dem Stücke wird das Visions- und Traummotiv übermäßig oft angewendet. Gleich Actus I. Scena I. beginnt in dieser Weise:

„Leo Imperator super lectum cubito innixus, visis jam, quos ad mortem propter cultum Imaginum damnaverat, Christianis; fallendae noctis causa, quaestionem proceribus proponit, Rexne, an vinum, an veritas in humana vita plus possit? Balbus petit a Rege, ut sibi liceat ludicra Scenâ vim vini exhibere.

Da haben wir förmlich eine „Disputatio" vor uns und sehen, wie die „Palaestra altecatoria" in die Schaubühne übergeht, um anschauend zu beweisen, was in der „Disputatio" logisch auseinandergesetzt wird. Insofern ist diese Scene beweisend für meine Entwickelung des Typus der Jesuitenkomödie und deren Zusammenhang mit der „Disputatio". Der Kaiser sagt nach langen Auseinandersetzungen:

„Dictum est abundè, Pendet et dubiis adhuc
Librata pennis palma, cui credat, volat.

Balbus: „Si patere princeps, reddet ubi phoebus diem
Ludicra probabit scena Regnantûm impetus
Vino minores. Veritas litem secet.

Leo: Patior. Sab. Probamus. Leo. Jam soporifera chorus
Compositus arte, pectoris curas levet."

Regiebemerkung: Tripudium ex somniis ad somnum conciliandum. Dormit Rex: quo animadverso, tacite exeunt proceres.

Scena II.

Tarasius loci Patriarcha, octo ante annis in exilio vita functus, Leoni dormienti objicitur, et mortem ei per Michaëlem quendam propter scelera inferendam, divinitùs denunciat. — Der Knoten iſt alſo ähnlich wie im „Zeno" durch das Horoſkop geſchürzt. — In der Scene erſcheint auch „Angelus vindex", und die Regiebemerkung ſagt: Genius vindex rubro vestitus stricto ferro Imperatorem videtur confodere.

Scena III.

Leo ea specie maximè territus, tollendos è medio omnes, quibus nomen Michaël, decernit. Michaël Balbus omni se suspicione liberat. —

Das Vorbild kann ſchon im herodianiſchen Kindermord gegeben ſein. Harmlos erſcheint ein Diener. „Wie heißt du?" fragt Leo. „Michael," antwortet er. Leo ſtößt ihn mit dem Schwerte nieder. Ebenſo geht es einem Ephebus Michael. Balbus weiß ſich zu erhalten und dem Kaiſer das Geſicht als trügeriſch hinzuſtellen.[1]

Scena IV.

Sabatius, Leonis filius natu maximus, Balbum apud patrem affectati Imperii accusat.

Scena V.

Basilius, Leonis filius secundus, Sibyllae folio patrem conterret. Leo in omnem eventum Sabatio imperium confirmat.

---

[1] Vgl. Shakeſpeare, Richard III. I. 1. „daß G. den Erben Edwards nach dem Leben ſteh." Zu Balbus vgl. Gloſter, an den der König nicht denkt.

Actus II.

Scena I.

Sabatius coronatus Imperii spem concipit. Ein entwickelnder Monolog.

Scena II.

Sabatius imaginem Deiparae, quam Theophilus Balbi filius à matre pie educatus colit, impiè in os vulnerat. Frevel an einem Marienbilde. —

Scena III.

Sabatius Morocchum Saracenum' inducit, ut arca inclusus, Balbi consilia nocturna exploret.

Sabatius fragt den Morocchus, ob er ihm bei einem Unternehmen dienen wolle. Großsprechend erwidert Morocchus:

„Num priscus altè mentis exsuperet vigor,
Dubitas? Theatrum roboris posco mei.
Ego, te jubente, Martis indomiti truces
Penetrabo turmas: quaque telorum seges
Cuspidibus horret densa, fatali viam
Ferro recludam. Cerebrum ex orco trahi
Jubes sub auras? Cerebrum ex orco traham."

Sabatius meint, er fordere kein so halsbrecherisches Unternehmen und fragt: „Tacitamne spondes rebus arcanis fidem?"

Mor.: Adamante vinctam spondeo Morocchus fidem.
Sab.: Perge et adamante — [Regiebemerkung: Detractum digito adamentem porrigit.] — fortius vinci fidem.
Mor.: Quid hoc Sabati? Vendis adamantem joco?
Per astra, nolo. Sab.: Per Jovis dextram volo.
Mor.: An qui sacrato fulsit in digito lapis
Gerat Morocchus? Dii vetent. — Sab.: Fremant
Monumentum amoris haud recusabis mei.
Mor.: Fidemne pretio coëmis? Sab.: Aeternâ fidem
Consigno gemmâ. Mor.: Testor invitum
[Accipit adamentem] trahis.

Nach diesem Praeambulum teilt Sabatius dem Morocchus mit, daß dem Kaiser von Michael Balbus Gefahr drohe.

Mor.: Quin furta prodam ferreo [Gladium evaginat ex parte.] iudicio. Placet?

Sabatius bedarf aber anderer Dienſte. Morocchus ſoll ſich während der Nacht im Hauſe des Balbus in einem Kaſten verſtecken, um den Balbus zu belauſchen. Um ſich für den Fall der Entdeckung zu ſichern, ſoll er ſich in einen Höllengeiſt verwandeln.

Mor.: . . . . In Furiam migro.
Vale Morocche. Torvus infernae domus
Huc pictor [faciem totam denigrat] aliquis
Cerne fumosum decus,
Arridet?

Sabatius empfiehlt Eile.

Mor.: „Valete Superi!" Sab.: Fata si fraudes probent,
Habes salutem. Mor.: Fata nisi fraudes probent:
Habeo sepulchrum. Condor [Arcam subit] Occlusum tege.

Sab.: Bene est. Doloso laqueus obtentu jacet.

Scena IV.

Balbus aegerrime fert Sabatium, se absente, Imperatorem designatum.

Scena V.

Balbus cum Philauto et Theone in Leonem conspirat.

Im Kaſten horcht Morocchus.

Balbus geht auf denſelben los: »Cistam majorem clave admota aperit, pecuniam inde prompturus. Exiliente Moroccho percellitur cum sociis.«

Morocchus ruft:

„Quid ora tremitis nostra? Nihil porto mali.
Adsum Stygis minister, officio tibi
Junctus perenni Balbe: quem puero dedit
Dis ipse Genium. Perge, consensu probo,
Quae cogitâsti. Spondeo [exit] inceptis opem."

Scena VI.

Morocchus Balbi conjurationem Leoni prodit.

Triumphierend ruft Morocchus:

„Parta est Moroccho palma. Promeritus honor" etc.

Inzwischen kommen Leo und Sabatius, denen er Nachricht giebt:

„Ubi Phoebus ortum referet, accinctus choro
Balbus Lyaei robur in scenam dabit.
Dumque titubanti fertur huc illuc gradu,
Mentitus oestrum, chalybe te, Caesar petet."

Morocchus erhält nun den Auftrag, alles vorzubereiten, um die List zu vereiteln.

Actus III.

Scena I.

Leo collocato in insidiis milite ad ludos scenicos venit.

Scena II.

Balbus dum in ludis Alexandrum magnum ebrium personatus exhibet, capitur. Es mag ein Abdruck der ganzen Scene, ein kurzes Drama, folgen:

SCENA II.

Balbus dum in ludis Alexandrum magnūm ebrium personatus exhibet, capitur.

Interludium Tragicum.

PERSONAE.

Prologus.

Alexander Magnus.
Ephaestion.
Clytus.
Duo alii Proceres Alexandri.
Strato, Rex Sidonis.
Abdolominus Hortulanus.
Ephebi duo.
Sex Ebrii tripudiantes.

Prologus.

Auguste Princeps, gesta Pellaei ducis:
Geminamque sortem dabimus. Hinc Regno potens,
Abdolominum, ruris eductum casa,

Ad sceptra tollit-inde succumbit Mero:
Bacchatur, ardet, quemque meritorum decus,
Fecerat amicum, perdit insanus Clytum.
Tantum est. Benigno Caesar aspectu fave.

Musica.

1 Sistitur Alexandro Rex Strato et Regni ornamentis exuitur.

Eph. *Pellae ductor, adstat*[1] *in poenam Strato,*
Socius Dario fidus, infidus tibi.
Alex. *Spoliate sontem: quemque Alexandri favor*
Domare nequiit, domet Alexandri furor.
Abdolominus sceptra Sydonis gerat.

2 Visitur Abdolominus hortum suum excolens.

Eph. *Abdolomine,*[2] *sume fortunae pares*
Animos, novaeque sortis ornatum cape.
Mutandus ostro squalor, et sceptris ligo.
Abd. *Quid insolenti ludis affatu senem?*
Eph. *Per astra testor: Nullus hic ludo locus.*
Abd. *Haud ambienti sceptra mandari putem?*
Quae per cruentas martis, et fraudum improbas
Quaeruntur artes? Fas[3] *sit inceptum exequi:*

3 Pergit in opere incepto.

Nec sallat aevum vanus annosum dolus.
Eph. *Nec fraus, per axem juro, nec vanus dolus.*
Regnabis. Abd. *Absit.* Eph. *Jubet Alexander.* Abd. *Bene est.*
Regi haec referte: gratior dono favor,
Animusque dantis: Adimit imprudens tamen
Majora, quam quae spondet invito bona.
Eph. *Quidquamne regno Majus?* Abd. *Imperium sui.*
Eph. *An foedera negant Rex et imperium sui?*
„Ab. *Sceptro tumescit animus haud capax sui*
„Eph. *Discit sibi subesse, cui regnum subest.*
„Abd. *Nescit sibi subesse, qui regno praeest.*
„Eph. *Aliis praecesse qui volet, praesit sibi.*
„Abd. *Sic est. Sed aliis notus, ignotus sibi,*
„*Regni tumultus inter, et rerum vices,*
„*Haud regitur animus. Aula compositum eripit*
„*Jus fasque mentis: pectori sanctos negat*
„*Invidia recessus. Exulat sceptro quies,*
„*Pax corde. Dubiis alta verticibus tremunt*
„*Infima quiescunt melius, O melius casa*
Tutus palustri, fata moderabor mea.

1 Seorsum.

Leo. *Heu! vera*[1] *nimium dicta!* Ep. *Praetexis moram.*

2 Regni ornamentis induitur.

Nil restitandum. Squalor[2] *in pompam migret.*
Ab. *O triste pondus! Alma pax mentis vale.*

Eph. *Jam perge in aulam; teque Macedonum Duci*
Siste obsequentem. Ab. *Quam reluctanti gradu*
Deserere portum jussus, influctus[2] *agor.* 2 Sistitur Alexandro.
Alex. *Abdolomine, laeta fortunet dies*
Regnum. Sed ecquo sortis obscurae vicem
Animo ferebas? Abd. *Quo utinam, et imperium feram.*
Natura solas poscit ad cultum manus.
Nil possidenti defuit animo nihil.
Felix penates quisquis exiguos colens
Dat verba fatis. Sceptra si nescit manus;
Nec mens tumultus. Si caput nullo nitet
Dives sub auro; nec lacessitum gemit
Edace cura. Nulla purpureo tegit
Bis tincta cocco vestis, at nullo manus
Rubet cruore. Quid levi captus bono,
Turrita Regum tecta conscendo senex?
Melius latebam tutus Augusto lare.
Ale. *Vox digna Rege! dignus imperium capis.*
Sic statuo, Fatum est. Quod lubet, Regi licet.
Jam regno terrae Jupiter, et orbis Deus,
Cum regna dono. Pa. *Cernis,*[1] *imperio potens* 1 Leonem ad scenae latus sedentem cum suis alloquitur.
Quid possit aulae rector.

MVSICA.

Hic Alexander à Persis adoratione, et Thure colitur, ut Deus.

Sequitur Chorea Ebriorum ex omni hominum genere.

Choream sequitur compotatio Alexandri Magni cum Proceribus, in qua occiditur Clytus.

ALEXANDER.

Proceres[2] *bibamus. Bacchus in mensam rubro* 2 Manu tenens ingentem Sciphum vino plenum.
Triumphet ore. Subiit Euphrates jugum
Succumbet Indus; Persa victorem colit.
Aequamur astris. Nemo jam vani efferat
Decora Philippi Juvenis exsupero senem:
Natus parentem. Testor Herculeum Scyphum,
Vestramque, Proceres poculis aequis fidem
Lacesso. Primus haustus hic Clytum[3] *petit* 3 Exhaurit penitus.
Cl. *Egon', ut Philippi nomen ingrato inquinem*
Cratere? Vinum abominor. Ale. *Testor Jovem,*
Bibes. Cl. *Cruorem potius. Abjuro nefas.*

Ale. *Vox proditoris. Entheus*[4] *mentem furor*
Agit in rebellem, pereat. Ep. *O cohibe manum!*
4 Irruens in Clytum arcetur à suis. *Princeps.* Ale. *Ad arma, ad arma, miles, prodimur.*
Ad arma, ad arma. Bacche funestum caput.
1 Suorum manibus elapsus in Leonem velut ebrius fertur. *Disrumpe thyrso, concidat,*[1] *pereat, ruat.*
Leo. Prohibite famuli facinus. *Ingratum caput!*
Hanc texit artem Balbus, Augusti favor,
Ostro decoros inter imperii Duces
Per me locatus? Bal. *Ruit in adversum lupus,*
Leo: feriantur: Leo. *Ergo feriendus Leo?*
2 Ebrietatem simulat. Bal. *Ad arma: ad arma, ad arma,*[2] *ad arma, citò. cito.*
Leo. *Tenete validas inter amplexum manus.*
Quemquamne socium, perfide, nefanda occupant
3 Circumagit milites à quibus tenetur. *Consilia? Fare.* Bal. *Perfide, nefandum*[3] *traham*
In mille frusta corpus. Effugit? abiit?
Leo. *Lympharis Histrio?* Pap. *Mente dimovit furor,*
Bal. *Ah,*[4] *ah.* Bas. *Cruentus mente dimovit furor.*
4 Furiosè vociferatur. Sab. *Agnosco fraudem. Similis ex vino furor,*
Quam bene retexit scelera Pellaei ducis?
Quoties cruenta caede maculavit manus
Bacchi impotens furore? Simulatum histrio
Reddit theatro, mente simulatâ, nefas.
Testare Marce: Balbus infusum Scypho
Hausit Lyaeum? Mar. *Vera testanti fides:*
Hausit Lyaeum Balbus, et plenum ebrius
Exhausit aurum. Leo. *Pectus incerto labat*
Omine. Bal. *Quid hoc? solumne titubantes negat*
Firmare gressus? The. *Aequus Augusti favor*
Haerere tantum facinus insonti vetet.
Pro patre genibus natus advolvor tuis.
Sab. *Veniam precaris, cui malae mentis trahit*
Suspicio comitem? paria genitori lues.
Revolve, lictor, sceleris horrendi reos.
1 Pugionem intentat. *Stas? Tundo*[1] *pectus.* Bal. *Quo caput raptum volat?*
Leo. *Occlude fauces. Plura per fraudem veto.*
Dudum rebellem decuit ad poenas trahi.
Bal. *Circo rotatur orbis.* Leo. *Illusum dolis*
2 Fertur in Balbum. *Afflare*[2] *pergis?* Pap. *Siste violentum, precor.*
Furoris aestum. Sceleris injusti notis
Poterit inuri justus irarum dolor.
Leo. *In perduellem?* Bas. *Vulgus insontem feret,*
Et rumor aulae, quisquis indicta cadit
Causâ, furore mentis emotus statu.

Leo. *Quem verus urget fronte simulata furor.*
Pap. *Et te Tyrannum subditi immitem canent.*
Leo. *Proceres rebellem jure sublatum canent.*
Bal. *Obvelat oculos noctis umbrosae chaos.*
Sab. *Quos una sceleri pariter adjunxit fides,*
Balbo perempto, Martis infesta manu
Poenas reposcent. Leo. *Duce trucidato, fugam*
Fracti capessent. Bas. *Nulla si reos agant*
Indicia, tutos aula sub muris teget.
Hinc imminebit semper Augusto metus.
Intenta jugulo sica; funesto dapes
Tinctae veneno; Dubia famulantum fides
Quoties quietum, nocte sub media thori
Rumpet soporem, quotque terrores ciet?
Leo. *Parum est, Rebelles stirpe sub versa eruti*
Trahent ruinam penitus. Pap. *Occulti latent*
Princeps. Le. *Tonantem testor, excutiam feras,*
Lustrisque pulsas, imbre telorum obruam.
[1] Balbus dormienti similis. Pro. *Sed*[1] *ecce placidus membra composuit sopor.*
Leo. *Aeternus oculos claudat in noctem sopor.*
Pap. *Vini furorem somnus haud falsum probat*
Qui tam cruentum mente molitur nefas,
Furiis nefandae mentis agitari ferunt.
An qui reprensa cernat in lucem dari
Consilia, seque mortis horrendae reum:
Animo soporem possit immoto sequi?
Leo. *Animo soporem credo simulato sequi.*
Sed esto: se mentis exhaurit stupor;
Vivat: Theophilum patris in odium tamen
Mactare certum est. Pignus infausti patris
[2] Elata dextra fingit se percussurum Theophilum. *Huc siste lictor. Pereat invisum*[2] *genus.*
The. *Succurre pater. O! pereo!* Ba. *Refrena*[3] *manum,*
Crudele monstrum. Tigris, in puerum furis?
Leo. *Bene est, Triumpho. Proh stygi dandum caput!*
[3] Ad filium servandum prodit se Balbus. *Siccine dolosus ore mentito Sinon*
Horribile celas crimen? Inveni viam.
Totus patescis Balbe. Te prius tamen,
Quàm poena mactet, scelere devinctos pari
Effare comites: quis Gyganteo simul
Conspirat animo socius? Effare! Abnuis?
Rape lictor ad tremenda poenarum mala.
Rape ad catastas. Adero tortorum comes;
Quaesitor adero. Dignus Augusto labor.

Th. *Quò quò catenis pressus abriperis pater?*
O Caesar! Bas. *Apage pestis, exporta pedem.*
1 Provolutus in genua. The. *Redde*[1] *genitorem.* Bas. *Saeva carnificum prius*
Tormenta subeat. Carpe diversus viam.

Scena III.

Theophilus patris casum deflet.

Scena IV.

Basilius blanditiis et minis Theophilum tentat, ut patris consilia prodat.

In dieſer Scene kommt es zu einer intereſſanten Auseinanderſetzung zwiſchen Theophilus und Morocchus.

Th.: .... Gesta genitoris latent.
Latentque comites. Mor.: Tunde [Percussuro similis] mendacem.
Bas.: Abstine —
Indignus ictu sit Morocchaeo puer.
Th.: Remitte princeps tela. Nil tanti movet
Thrasonis[1] ampulatus in verbis furor.

Sperno minantem: Nempe cui Mavors calet
In ore multus, friget ad pugnam manus.
2 Distringit gladium. *Age*[2] *Thraso, si te martis accendat vigor,*
Congredere mecum, fortis in puermm Gigas.
Hic te sub umbras mittat ignavum chalybs.
Mor. *Pumillo garris? Jussa ni Ducis vetent,*
Vel spiritu discerptus in tenues procul
Auras abires. Th. *O pecus! Timidum pecus!*
Sic est. Ab hoste tutus, et belli sono,
Difflas phalanges: Rumpis aeratas manu
Mavortis acies: Caucasum aspectu quatis:
Sternisque quidquid mundus horribile creat:
Cum verus instat hostis, et pugnax virum
Bellona poscit, arma vel pueri tremis.
Bas. *Marocche pateris?* Mor. *Jussa me cogunt tua.*
Bas. *Doma procacem.* Mor. *Bella cum puppo geram?*

---

[1] Vgl. Terentii, Eunuchus.

Nemo puerili peperit è letho decus.
Dedignor. Bas. *Altae mentis imperium probo.*
Procul hinc puelle, patris, i, plora scelus.
Mor. *I pusio, Balbi conde sub tenebris*[1] *caput.*
Bas. *Morocche, cui me chara consociat fides.* 1 Exit Theophilus.
Vnum est, quod orem: Decora te Martis vehunt.
Ad astra: Bellis inclytum tellus canit.
Me pariter aestus Martiae laudis coquit:
Gloria perurit. Fare, qua citius via
Bellator ingens ora per vulgi ferar?
Dic monita belli. Mor. *Jussa non segnis gere*
Nec tu Tonantem, spectra nec Superûm time.
Religio martem nescit, ignavos timor
Etiam Deorum gignit, et bellis procul
Educat inertes. Miles haud aliud colat
Quam tela, Numen. Dextra sit forti Deus.
Ba. *Nullumne virtus Numen in castris vocet?*
Mor. *Cum pejerandum, funde terribili Deos*
Juratus ore. Numen assidua sonet
In voce, furias testis irarum vomat.
Jurare parcus, miles haud unquam fuit.
Hinc in duella pronus, ut quemque audies
Praelia timentem, pectoris fracti virum,
Nec laudis avidum; posce certamen, locum
Horamque pugnae statue. Si manum neget
Glomerare ferro, victor è campo redi,
Grandique palmam voce victricem cane.
Sin te quis animo primus audaci vocet
Ad arma: dexter age[1] *certamen fuge.*
Sequester adsit; Regis imperium vetet,
Si castra ductor agmine soluto loces,
Spolia colonos. Quidquid in penu latet,
Flavescit agris, errat in campis, rape.
In aes libido proxima injiciat manus.
Excute crumenas. Esse si nummos negent,
Ne crede caecis aurei scrobibus latent.
Minare flammas: prodet occultos timor.
Has assequutus pauperum è rastris opes,
Fruere paratis. Rutilet in gemmis manus;
Humeri sub ostro. Luxus egregium decet
Martis clientem. Mox in obscenas rue
Furias. Gradivum mulcet horrentem Venus

[1] [?]

Seu nupta, seu vestalis: ex aequo rape.
Vbique prostat Helena, nisi desit Paris,
Cum poscet aera miles impensi diu
Pretium laboris; Ire praedatum jube,
Nummosque raptu cogere. Viator suam,
Suam Colonus pendat armato stipem.
Tu, si quid auri Caesar interea paret
Dandum catervis, avidus in bursam trahe.
Basilius: *Istamne pressit Hector, aut Ajax viam?*
Hoc iter Achilli? Mor.: *Prisca memorasti nimis.*
Nunc alia virtus: Alius armorum tenor.
Bellona priscis vulnera et crudas necés,
Durique Martis castra, praeterea nihil
Peperit Noverca. Mollius belli Duces
Hodierna tractat. Sanguis in coccum migrat,
Chalybs in aurum. Torquibus plagae nitent;
Gemmis cicatrix. Meta bellorum, domus
Opibus onusta, largus in messes ager.
Emptumque rapto stemma, familiae decus.
Bas.: Hos et Morocchus [Seorsum ad Spectatores] inter Heroas nitet,
Ceu mixtus apibus fucus, agnavum pecus.

Actus IV.

Scena I.

Condemnatur Balbus, ut comburatur vivus, Theophilo frustra deprecante.

Scena II.

Leo hortatu Imperatricis per Internuncium disuadentis, ne Christi nascentis pervigilium sanguine fundendo violet: Balbi supplicium differt.

Scena III.

Theophilus patrem, quem caesum existimat, deplorat.

Wiederum eine Muſikſcene: „Hic fidibus et voce canit Philodus, donec obdormiscat Theophilus“.

Actus V.

Scena I.

Leo ministris exterritus, multa de nocte Balbi custodiam explorat, ac sopitis custodibus mortem minatur. Balbus cum Papia custodiae Praefecto conspirat.

Scena II.

Milites Duo, Papias, Balbus.

Scena III.

Balbi Oratio ad fortunam.

Scena IV.

Leo ante aras, dum officio divino interest, occiditur. Balbus Imperator sublectus, Leonis filios perpetuo exilio mulctat. —

Das Schlußbild sagt: „Leonis cadaver in forum raptatur".

Der „Leo Armenius" hat seines Stoffes wegen für die deutsche Litteraturgeschichte besonderes Interesse: das erste Drama des bedeutendsten deutschen Dramatikers des 17. Jahrhunderts — Andreas Gryphius — behandelt denselben Vorwurf unter dem Titel: „Leo Armenius — oder Fürsten-Mord." Andreas Gryphius begegnet sich wiederholt mit Jesuitenstücken in der Stoffwahl, auch in der Technik zeigt sich manche Ähnlichkeit, nur daß er fester an dem klassischen Codex der drei Einheiten hält. Geistererscheinungen, Zauberer, Verwendung magischer Elemente, Einführung allegorischer Figuren, Anwendung von Chören, freilich alles Momente, welche er auch bei den Holländern lernen konnte, kommen bei ihm nicht selten vor. Auch die allgemeine Tendenz seiner Tragödien gemahnt an die Jesuitenkomödie. In der Vorrede zur Ausgabe seiner „Freuden- und Trauerspiele" vom Jahre

1658[1] kündigt er als die Absicht seiner Stücke an: „dir die Vergänglichkeit Menschlicher Sachen in gegenwertigem | und etlich folgenden Trauerspielen vorzustellen.“ Er ist der lateinischen Jesuiten-Litteratur und einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft Jesu auf seiner Reise durch Frankreich und Italien persönlich näher gekommen. Vor der Ausarbeitung des „Karl Stuart“ übersetzte er „Die heilige Felicitas“[2] des französischen Jesuiten Nikolaus Caussinus; sein zweites Drama „Katharina von Georgien“ ist ein Märtyrerstück, welches er „als Beispiel unaussprechlicher Beständigkeit“ vorführen will. Auch sonst kennt er die Jesuiten-Litteratur und erfährt Anregung von derselben, wie er in den Anmerkungen zur „Katharina“ rühmend der „Poemata“ des „Ludovicus Cellotius S. J. gedenkt. Der „Leo Armenius“ ist während des Straßburger Aufenthaltes unseres Dichters 1646 vollendet worden; im Anfang desselben Jahres war er nach Rom gekommen, wo er in dem Topographen P. Athanasius Kircher den vertrautesten Führer durch die Wunderwerke der ewigen Stadt fand.[3] Unser „Leo Armenius“ war 1645 „per ferias Bacchanales“ zum ersten Male im „Collegium Anglorum“ aufgeführt worden, wurde daselbst wiederholt gegeben, war also anfangs 1646 gewiß noch auf dem Repertoire. Gryphius weist in der Vorrede auf Cedrenus und Zonaras, aus deren byzan-

---

[1] Vgl. Andreae Gryphii Freuden und Trauerspiele auch Oden und Sonette sampt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel. — Breßlau In Verlegung Johann Lischken und Veit Jacob Treschers Buchh. MDC. LVIII. — Die Widmung von Freistadt 1. Januarij dieses MDC. LVII. — Mir liegt ein Exemplar vor mit der Inskription: P. Francisci de la Croix p. N. C. 1690. Das Titelbild: Der Tod mit dem Stundenglas und einer Fackel — im Hintergrund Grabdenkmäler — auf dem Boden im Vordergrund Kronen, Bischofmützen, Scepter, Geschmeide u. s. w. — erinnert mich an das Titelbild einer Ausgabe der „Comoediae sacrae“ des Nikolaus Caussinus, welche ich besitze.

[2] 1658 auf dem Elisabethanum zu Breslau aufgeführt. Vgl. H. Palm, Andr. Gryphius, „Das verliebte Gespenst“ u. s. w. Breslau 1855. Einl. S. 6, Anm. 3.

[3] Vgl. D. D. des 17. Jahrhdt. u. s. w. von K. Goedeke und Julius Tittmann, 4. B. S. XXI. f. S. XXIII.

tinischen Geschichten auch die Jesuiten gerne schöpften, als auf seine Quellen hin: ich denke also, Anregung von Seite des Jesuitendramas auf das Werk unseres Dichters wäre nicht unmöglich. Diese Andeutung möge vorderhand genügen, da mir der Raum weitere Ausführung nicht erlaubt. —

Regiſter.[1]

Abel 22.
Abraham 17. 18. 22.
Abraham, a St. Clara 12.
Adonias 29.
Aeſchylus 30.
Alexander, M. 109 ff.
Alighieri, Dante 22.
Amman, Magnus S. J. 30.
Andromeda 17. 18.
Aquino, Thomas ab 22. 23.
Ariphanaſſo 19.
Auguſtinus, Hl. 19. 29. 32.

Balde, Jac. S. J. 9. 10. 16. 18 ff. 25. 26.
Biedermann, Jac. S. J. 16.
Blanchinus, Joſeph 30.
Brahe, Tycho de 31.
Brunner, S. J. 19.
Buchanan 18.

Caglioſtro 31.
Calderon, de la Barca 32. 33.
Caliban 32.
Carpani, Joſeph S. J. 28.
Caſanova 31.
Cauſſinus, Nicol. S. J. 16. 118.
Cedrenus 118.
Cellotius, Ludovicus S. J. 118.
Codrus 20.
Cyprianus 24. 43. 69.

Enoch 22.
Epaminondas 20.
Epiphanes 29.
Euripides 24. 30.
Evilmerodach 29.

Fauſt, Joh. 32. 43. 70.
Flavius, Joſephus 29.
Fritz, Andreas S. J. 27. 29.

Gloſſy, Dr., K. 13. 16.
Goedeke 118.
Goethe, W. 21.
Gottſched 27.
Grillparzer 11. 12. 13. 26.
Gryphius, Andreas 117 ff.

Hamerling, Robert 11.
Hamlet 36. 59. 88. 99.
Hanswurſt 12.
Heinrich VI. 59.
Herakles, raſender 49.
Herder, J. G. 10. 18. 26.

Iphigenia 19. 20.
Iſaak 18.

Jabel 29.
Jephta 18 ff. 25.
Jeſus Chriſtus 19. 21. u. ſ.
Johannes Baptiſta 22. 25.
Johann XXII, Papſt 42.
Jonathas 29.
Juan, Don 24.

Kasperl 11.
Kenelmi, König in Mercien 76.
Kink 33.
Kirchner, Athanaſ. S. J. 118.
Klazko 22.
Kochem, P. 13.
Kyd, Thom. 38 ff. 59.

[1] Das Regiſter iſt ſo angelegt, daß auch die Hauptſtoffe erſichtlich ſind.

Laas 9.
Lauser, W. 22.
Leo, Armenius 103 u. ö.
Lessing, G. E. 43.
Lucarellus, O. S. B. 30.
Lullus Raimundus 31.

Machiavelli 88. 89.
Manſi, Carol. Maria S. J. 30.
Maria, Hl. 24. 58.
Maria Stuart 19.
Marlowe 32.
Mathathias 29.
Mayr, Dr., Rich. 22.
Menulema 19.
Mercurius 17.
Meßmer 31.
Müllner, Ad. 33.

Nathan, Prophet 29.
Nicolai, Fr. 9. 17 u. f.
Noe 22.

Oedipus 33.
Ophelia 59.

Palm, H. 118.
Paracelſus 31.
Prehauſer 12.
Perſeus 17. 18.
Plautus 15. 103.
Proſpero 32.
Prölß 38.

Raimund 12.
Raupach 33.
Reinhardſtöttner 15.
Richard III. 59. 106.
Ridolfi, Fr. Nicol. 30.
Riepel, der Salzburger 12.
Rudolf II., Kaiſer 31.

Salomon, König 22.
Samuel, Prophet 29.
Sarah 18.
Sauer, Auguſt. Prof. 13.
Sedekias 29.
Seneca 18.
Sennacharib 29.
Schiller, Fr. v. 17.
Schmelzl, Wolfg. 11.
Shakeſpeare 19. 27. 31. 32. 37. 44. 45. 59 u. ö.
Simon, Joſeph. Anglus S. J. 33 u. ö
Simon Magus 32. 43.
Sophokles 30.
Steſimbrothus 20.
Stranitzky, A. 12.
Sturm, Joh. 9.

Terenz 14. 114.
Theodiſtus 82 u. ö.
Theodoretus 29.
Theophilus 25. 43.
Tirinus, Jacobus 29.
Tittmann, Jul. 118.

Vitus, S. 93 u. ö.
Vives, Joann. Ludov. 24. 87.

Wallenſtein 43.
Weber, K. M. 33.
Wegele, Fr. X. 22.
Werner, R. M. 12.
Werner, Zacharias 33.
Weſtermayer 18. 19. 25.

Zeidler, J. 9. 11. 12 u. ö.
Zeno 40 u. ö.
Zirngiebl 28. 33. 84.
Zonaras 118.

Druckfehler und Bemerkungen.

Beim Abdruck von Stellen habe ich mich genau an den vorliegenden Druck gehalten und nur zweifellos Falsches stillschweigend gebessert. Manche Stellen hätten eingehendere philologische Auseinandersetzungen verlangt, welche natürlich weder der Zweck der „Theatergeschichtlichen Forschungen", noch die Absicht vorliegender Arbeit gestattete. Auf einiges sei hier, unter Verweisung auf einzelne Druckfehler, aufmerksam gemacht. Einige Stellen scheinen korrumpiert zu sein — so z. B.

der Hymnus s. 52 daselbst Z. 4 jedenfalls aurea s. auream (vielleicht antea?). Nach „nitoribus" gehört Punkt. Z. 8: Tegens, wohl te gens (?). — Auf weitere Konjecturen kann ich mich hier nicht einlassen.

S. 63: nach „expires" Punkt; ebenso Z. 6 v. o. nach „mero".

S. 63, Z. 7 v. o.: se (?), te (?).

S. 64, Z. 18 v. o.: per que, perque; Z. 19 v. u.: cavebo, cavabo (?).

S. 64, Z. 7 v. u.: Largite, largita.

S. 67, Z. 5, 6, 7 bietet die Interpunktion Schwierigkeit.

S. 98, Z. 9 v. u.: noctis insomnes mora; insomnis (?) oder mora (?)

S. 99, Z. 5 v. o.: spinas = supinas.

S. 100, Z. 15 v. o.: gregrem = gregem.

S. 101, Z. 13 v. u.: ferma, forma (?), firma (?).

S. 102, Z. 9 v. o.: Punkt nach „modos" weg; Z. 16 v. o.: Romam, Romani (?); Z. 21 v. u.: effinxit Punkt weg.

S. 103, Z. 9 v. o.: praeperat, praeparat.

S. 107, Z. 15 und 16 v. o.: Cerebrum = Cerberum; adamentem = adamantem (zweimal).

S. 111, Z. 3 v. o.: intluctus (intlexus? intlictus? — Dies genüge vorderhand.

Zum Schlusse sage ich meinem verehrten Kollegen Professor A. Zingerle besten Dank für seine Beihülfe bei der Korrektur.

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

JUN -1 '33
JUN 12 '33
OCT 18 1937
AUG 10 1941
MAY 9 - 1979

225928